



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

“O meu amigo de alma” : o diálogo epistolar de Mário de Sá-Carneiro com Fernando Pessoa

Relatrice
Prof.ssa Barbara Gori

Laureanda
Federica Amato
n° matr.1204954 / LMLLA

Anno Accademico 2020 / 2021

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	3
CAPÍTULO 1: ANÁLISE DA CORRESPONDÊNCIA COMO GÊNERO LITERÁRIO	7
1.1 As cartas: uma primeira aproximação	7
1.2 Funções, tipologias de cartas e tipologias de intercâmbio.....	13
1.3 Um intercâmbio unívoco.....	17
1.3.1 Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa: amizade e literatura.....	19
1.3.2 Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa: amizade e questões financeiras...	24
CAPÍTULO 2: MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E AS VANGUARDAS	29
2.1 Contexto histórico-cultural português.....	29
2.2 Modernidade e vanguarda.....	32
2.3 A Geração de “Orpheu”	35
2.3.1 A aparição de <i>Orpheu</i>	40
2.3.2 Mário de Sá-Carneiro e o Simbolismo.....	41
2.3.3 “ <i>Manucure</i> ”: entre tradição e modernidade	43
2.4 O fim de <i>Orpheu</i>	47
2.5 O ideal nacional em Mário de Sá-Carneiro	53
CAPÍTULO 3: MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E ELE PRÓPRIO	59
3.1 Uma personalidade complexa e original.....	59
3.2 A ideia de arte e de artista moderno.....	61
3.2.1 O ideal artístico na narrativa <i>Céu em Fogo</i>	66
3.2.2 O ideal artístico na poesia	69
3.3 Linguagem e simbologia das cores	71
3.4 O duplo: realidade ou ficção?	75
3.4.1 O duplo em <i>A Confissão de Lúcio</i>	79
3.4.2 O duplo em <i>A Novela Romântica</i>	80
3.5 A solução final: o suicídio	83
CAPÍTULO 4: MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E SANTA-RITA PINTOR.....	87
4.1 “Futurista declarado em Portugal há um só, que sou eu!”.....	87
4.2 O Cubismo através de Santa-Rita Pintor	88
4.3 Santa-Rita Pintor e “O Fixador de Instantes”	96
4.4 Gervásio Vila-Nova: o representante da vanguarda	98

4.5 Santa-Rita Pintor: colaborador órfico e “inimigo íntimo”.....	101
CONCLUSÃO.....	109
BIBLIOGRAFIA.....	113
SITIOGRAFIA.....	115
RIASSUNTO IN ITALIANO	119

INTRODUÇÃO

Esta tese visa analisar a correspondência que Mário de Sá-Carneiro teve com Fernando Pessoa entre 1912 e 1916, anos da sua estadia na cidade de Paris. As cartas representam um instrumento fundamental porque abrem portas a muitas temáticas relativas ao estudo deste autor: através delas é possível, em primeiro lugar, conhecer de perto o Modernismo português e os outros movimentos literários da época que começavam a desenvolver-se não apenas na capital francesa, mas também no resto da Europa; em segundo lugar, as cartas permitem sublinhar a evolução literária seja de Mário de Sá-Carneiro, seja de Fernando Pessoa, o qual conhecerá, graças ao amigo, a corrente artística do Cubismo, traduzindo-a em poesia e dando vida ao Interseccionismo.

Este trabalho nasce da curiosidade de aprofundar a figura de Mário de Sá-Carneiro, autor que pode ser considerado em paridade de importância com Fernando Pessoa que, porém, continua a permanecer na sombra em relação ao seu “amigo de alma”.

A tese está subdividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo constitui uma introdução geral à correspondência como género literário. Os outros três capítulos, núcleo da tese, concentram-se nas temáticas principais que surgem através das cartas, ou seja, a relação de Mário de Sá-Carneiro com as vanguardas, a relação complexa consigo próprio e, finalmente, a sua relação com outro autor modernista português, Guilherme de Santa-Rita, mais conhecido como Santa-Rita Pintor.

O primeiro capítulo examina a correspondência, um género literário cujas raízes remontam à tradição greco-latina e que atingiu o seu auge entre os séculos XVII e XVIII, sobretudo graças ao romance epistolar *Pamela* de Samuel Richardson. Além disso, o capítulo analisará as técnicas narrativas que contribuíram ao desenvolvimento da correspondência ao longo dos anos, acima de tudo o uso da primeira pessoa singular e do tempo presente, os quais permitem uma narração subjetiva que põe em relevo todas as emoções e os sentimentos do ser humano e uma descrição atual da realidade no momento em que é vivida: na verdade, serão estes aspetos que o público da época exigirá, recusando tanto a ficção típica das narrações anteriores quanto o facto de elas serem ambientadas em lugares lendários ou afastados da quotidianidade.

Depois, o capítulo analisa as várias funções e tipologias de cartas, distinções que são fundamentais por duas razões: por um lado, servem para salientar o facto de ser Sá-

Carneiro a estabelecer uma divisão entre as suas cartas, distinguindo-as em “cartas relatórios”, “cartas de ministério das finanças” ou “cartas santarritanas”; por outro, servem para enquadrar a relação entre Mário e Fernando, o qual foi amigo, conselheiro, corretor de muita da sua produção literária e, no último período da sua vida, mediador com o seu pai, no que diz respeito aos pedidos de dinheiro. Através deste capítulo, será possível começar a entrar diretamente na correspondência dos dois autores, considerada um intercâmbio unívoco pela falta de cartas de Pessoa, que foram perdidas mas, ao mesmo tempo, considerada um “duetto in cui non si sente che una voce”, dado que o remetente, ou seja, Sá-Carneiro, escreve sem receber as respostas do amigo que, porém, existem. Efetivamente, toda esta tese fará uso das cartas de Sá-Carneiro e das “cartas reencontradas” de Fernando Pessoa, as quais serão úteis para reconstruir melhor os assuntos de que falaram os dois autores.

O segundo capítulo abrange a relação entre Mário de Sá-Carneiro e as vanguardas. Começando pelo enquadramento do contexto histórico-cultural, aborda de forma pormenorizada a questão do primeiro Modernismo português: em particular, analisam-se os conceitos de “modernidade” e “vanguarda” até chegar a definir quais foram as características e as intenções dos autores que fizeram parte da chamada Geração de “Orpheu” e que criaram a homónima revista referencial do Modernismo. Nesta altura, a correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa, ajuda a compreender o facto de a revista *Orpheu* não provocar uma definitiva rutura com a tradição do passado, de acordo com os planos das outras vanguardas da época, mas ter representado uma “sutura”: na verdade, as obras escritas por Sá-Carneiro revelam perfeitamente esta ideia de “continuidade”, sendo ligadas ao Simbolismo mas também ao Futurismo. Aliás, as cartas deste período são fundamentais porque põem em relevo a complexidade de Sá-Carneiro, continuamente em jogo entre amor e ódio por si mesmo, aspetos da sua vida que surgem constantemente nas cartas enviadas ao amigo e que ele transporta para as suas obras, tornando-o portavoiz da modernidade e poeta representativo do Modernismo português.

A descrição de Mário de Sá-Carneiro e das vanguardas serve para antecipar o terceiro capítulo, cujo tema é a relação entre Mário de Sá-Carneiro e ele próprio: nesta altura, é possível examinar os estados tanto de espírito quanto físicos do autor e, igualmente, a génese dos seus projetos literários. A descrição histórico-cultural feita no capítulo anterior é necessária para explicar a ideia de arte e de artista de Sá-Carneiro: de

facto, trata-se de uma situação que vê o artista rebaixado e à margem da sociedade e que o leva a refugiar-se no cultivo de uma arte “pura” e livre de qualquer condicionamento. Este espaço é definido por Sá-Carneiro *além* e constitui uma dimensão ideal e a única onde o artista pode desenvolver as suas ideias: todavia, ele encontra-se face a uma contradição porque, para o artista descrever a sociedade “lepidóptera burguesa”, há que mergulhar nela, experimentando assim a impossibilidade de separar a realidade da arte.

O binómio vida e arte é outro aspeto importante de Mário de Sá-Carneiro e conduz a uma das temáticas mais fascinantes e complexas do autor, ou seja, o duplo. Considerando o duplo também do ponto de vista psicológico, este capítulo tenta provar que a distinção entre Sá-Carneiro “homem real” e Sá-Carneiro “personagem” é muito subtil e, sobretudo, surge seja nas suas obras, seja nas cartas enviadas ao amigo Pessoa. A parte final do capítulo é dedicada à morte e ao suicídio do autor, entendida como solução final a todos os seus sofrimentos físicos, espirituais e económicos e as temáticas desenvolvidas anteriormente.

O quarto capítulo, último desta tese, é sobre a relação entre Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, outro autor fundamental do Modernismo português, com o qual Mário partilhou algum tempo da sua permanência parisiense. Através das cartas, o capítulo tenta aprofundar a figura de Santa-Rita Pintor, cuja contribuição na revista *Orpheu* permitirá enquadrar Portugal num contexto mais amplo e europeu, dado que será especialmente graças a ele que os portugueses conheceram o Cubismo. Além disso, o capítulo aborda a relação entre Sá-Carneiro e Santa-Rita, que pode ser considerada um “auto-retrato em duplo”: de facto, apesar das diferenças relativas às ideias artísticas ou políticas, os dois autores mostram-se ligados no que respeita ao egocentrismo, ou melhor, à supremacia do ego sobre a obra artística. Isto emerge seja através das cartas “santarritanas”, nas quais Sá-Carneiro fala a Pessoa desta personagem estranha e bizarra, mas também em algumas cartas que referem a descrição do pintor em duas obras de Sá-Carneiro: o conto “O Fixador de Instantes” e, sobretudo, a personagem do escultor Gervásio Vila-Nova no romance *A Confissão de Lúcio*. Por fim, as cartas relativas à participação de Santa-Rita na revista *Orpheu* são importantes porque constituem uma boa parte da correspondência e representam a relação contraditória entre os dois autores: efetivamente, o fracasso do último número da revista revela a rutura definitiva com Sá-Carneiro e, ao mesmo tempo, põem Santa-Rita numa posição diferente relativamente a

Sá-Carneiro e Pessoa, porque evidenciam o facto de ele querer uma rutura com toda a tradição passada, de acordo com a sua adesão ao Futurismo. Apesar disso, elas revelam mais uma vez a importância das obras de Mário de Sá-Carneiro e do pintor que, tal como Pessoa, tiveram um papel fundamental no cenário do primeiro Modernismo português.

CAPÍTULO 1

ANÁLISE DA CORRESPONDÊNCIA COMO GÊNERO LITERÁRIO

1.1 As cartas: uma primeira aproximação

As cartas de Mário de Sá-Carneiro podem ser incluídas no gênero da correspondência, que atinge o seu auge entre os séculos XVII e XVIII e vê o seu declínio a partir do século XIX.

A correspondência pertence à categoria do romance que, na opinião de críticos como Simonetta Faiola,¹ emergiria muito tarde na história. Na obra *Le vite del romanzo* e de acordo com Pavel, ao contrário das narrações antigas, que costumavam apresentar uma vida idealista com personagens e pessoas inverosímeis, o romance começa a olhar para o mundo real e para as pessoas reais.²

Tudo isto se verificou a partir do século XVII, período em que os escritores começaram a produzir obras muito pessoais e sentimentais. Em particular, entre as causas que favoreceram o desenvolvimento e a divulgação da correspondência, no ensaio *Le roman épistolaire*, Laurent Versini considera primeiramente o período histórico mas, de acordo com o autor, são fundamentais também a *honnêteté* e a *sociabilité*, duas palavras que indicam a estreita relação estabelecida entre o *roman épistolaire* e a sensibilidade do público burguês, às quais se acrescenta a *vraisemblance*, a necessidade da verdade, que caracterizaram o romance dos séculos XVII e XVIII. De facto, as cartas têm o dever de satisfazer os requisitos dos leitores desta época, que exigem autenticidade e realidade de factos actuais e de emoções pessoais.³

Também a professora Ana Rueda, na sua obra *Cartas sin lacrar*, apoia esta tese ao atribuir o êxito do gênero à passagem, tanto na vida quanto na literatura, para uma dimensão mais subjetiva, individualista e privada.⁴

Uma boa introdução à correspondência, tratada do ponto de vista da modernidade, pode ser feita fazendo referência à sua história, começando, antes de mais, com os antecedentes.

¹ S. Faiola, “La letteratura epistolare”, in *Letteratura europea*, ed. di Piero Boitani e Massimo Fusillo, Torino, Utet, 2014, Vol. II: Generi letterari, pp. 425-429.

² T.G. Pavel, *Le vite del romanzo*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 17.

³ L. Versini, *Le roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pp. 49-50.

⁴ A. Rueda, *Cartas sin lacrar: La novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 61.

Pavel, em *Il romanzo epistolare alla ricerca di se stesso*, afirma que ao longo do século XVIII ocorreu uma mudança relativa à concepção do ser humano, com o conseqüente aparecimento da “anima bella innamorata”. Tal forma é o resultado de uma longa consideração sobre o conceito do ideal que se, por um lado, pertence ao mundo humano mas permanece longe dele, por outro lado, se se pensar que não reside no mundo humano, representa um valor normativo válido para todos.

A resposta oferecida pelo romance deste século foi que o ideal moral se encontrava no coração do homem e, por esta razão, tornava-se importante procurar a sua “anima bella” não num espaço superior ao mundo real, mas num espaço verosímil: o quotidiano.

Para exprimir esta dimensão sacra do homem era essencial adoptar uma nova técnica descritiva, que salientasse o seu mundo interior.⁵

No ensaio *La letteratura epistolare*, Simonetta Faiola fixa o nascimento da correspondência em 1740, ano da publicação de *Pamela*, o primeiro romance de Samuel Richardson marcado por uma nova técnica narrativa e uma recusa das formas tradicionais, que constituiu uma obra revolucionária tanto no cenário da literatura inglesa quanto no da literatura europeia: por exemplo, as vidas das personagens não se realizam mais em sítios lendários e os protagonistas deixam de ser um casal destinado ao matrimónio e com um final feliz.

No que respeita a técnica narrativa, o elemento que deu vigor à obra de Richardson foi a carta, que consegue suportar uma narração subjetiva e privada e que confere modernidade à narração: cada coisa que o protagonista vê e ouve torna-se digna de ser escrita e considerada com atenção. O mesmo autor, ao longo da sua vida, teve muitas correspondências com as principais personalidades da época mas, no que respeita ao meio material, o que permitiu a difusão das cartas foi o serviço postal: originalmente aproveitado por um círculo restrito de pessoas, a sua utilização foi depois alargada a todas as classes sociais, por ser um meio eficaz, rápido e económico.⁶

No entanto, as raízes da correspondência podem ser situadas ainda mais para atrás no tempo: como afirma Pavel, as cartas, embora de forma reduzida, já aparecem na tradição greco-latina com a obra *Heroides* de Ovídio, cartas escritas por mulheres aos

⁵ T.G. Pavel, “Il romanzo alla ricerca di se stesso”, in *Il romanzo. Le forme*, ed. di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 1950, Vol. II, pp. 47-48.

⁶ S. Faiola, *op. cit.*, pp. 425-429.

seus amantes,⁷ e obra que adianta alguns elementos típicos do género, como a estrutura com uma única voz e o tema do amor. Cartas desta tipologia constituirão o arquétipo da correspondência até ao seu desenvolvimento como género propriamente dito.

Isto começa a acontecer em 1669, ano em que são publicadas as *Lettres à Babet* e as *Lettres portugaises*: quanto à primeira obra, composta por Edme Boursault, trata-se de cartas que contam uma história de amor entre dois jovens na Paris de Luís XIV; a segunda obra, cujo autor é anónimo, recolhe cinco cartas de uma freira portuguesa, Mariane, ao seu amante, um oficial francês que a tinha abandonado.

Entre as correspondências mais relevantes, é preciso destacar as *Lettres Persanes* (1721) de Montesquieu, uma troca de cartas entre Usbek e Rica, dois persas que viajam na Europa, e, sobretudo, as pedras angulares da correspondência, ou seja, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), de Jean-Jacques Rousseau e *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) de Johann Wolfgang von Goethe.

A obra de Rousseau é uma coleção de 163 cartas, que abrangem um período de doze anos, escritas por várias personagens: Giulia, a sua prima Clara, o seu mestre Saint-Preux, o seu amigo Edward Bomston, d'Orbe, o futuro marido de Clara e de Wolmar, o homem que vai casar-se com Giulia. O romance conta do amor impossível entre Giulia, uma mulher nobre, e Saint-Preux, o seu mestre, que serão obrigados a separar-se, e termina com a morte da protagonista, a qual fica doente depois de se ter atirado para um lago para salvar o seu filho.

A obra de Goethe é composta por cartas que o protagonista, Werther, envia ao seu amigo Wilhelm entre maio de 1771 e dezembro de 1772. Também esta obra conta a história entre Werther e Charlotte, a mulher pela qual se apaixona que, no entanto, está já prometida em casamento a Albert. Mais uma vez, a história termina com a morte do protagonista, o qual se suicida com um tiro.

Uma das características principais do género da correspondência é o facto de descrever o *hic et nunc*, aproveitando a realidade actual no momento em que é vivida. Contrariamente ao passado, os escritores não querem fugir do presente, mas querem chamar a atenção dos leitores exatamente para ele, sem embelezamentos ou idealizações. A ênfase colocada no tempo presente faz com que tudo o que antes pertencia à conversação nas ruas ou aos debates nos salões e nos cafés, entre no contexto literário

⁷ T.G., Pavel, *Le vite del romanzo*, cit., p. 45.

através das cartas e da correspondência. A rapidez das cartas irá favorecer, ao longo dos anos, a transformação da correspondência também numa série de documentos históricos, utilizados por viajantes, filósofos, teólogos ou religiosos com intenção de falar de novas descobertas em qualquer área cultural.⁸

Como explica Jean Rousset no seu ensaio *Forma e significato*:

Nel romanzo epistolare - come a teatro -, i personaggi raccontano la loro vita mentre la vivono; il lettore è coinvolto in maniera contemporanea all'azione e la vive nel momento stesso in cui è vissuta e scritta dal personaggio. Infatti questi, a differenza qui dal protagonista di teatro, scrive ciò che sta vivendo e vive ciò che scrive [...]. È lui a tenere in mano la penna.⁹

Através das cartas, a personagem vive e conta a sua vida dia após dia, sem conhecer nada do seu futuro. Além disso, este tipo de escrita distingue-se das *mémoires*, um género literário cuja característica principal é, como diz a própria palavra, a recolha de memórias do passado do protagonista. A correspondência, no entanto, é um género mais próximo do diário íntimo e, ao final do século XVIII, chega quase a misturar-se com ele.

O alvo da correspondência é relatar acontecimentos reais, afastando-se daquela ficção típica dos romances dos séculos anteriores e fazendo com que todos os pormenores sejam dignos de atenção: com o advento deste género, o romancista renuncia à história porque todos os eventos consistem na interpretação e na leitura das cartas e não se pode inventar nada. Para explicar melhor este conceito, é possível referir a expressão utilizada por Rousset, ou seja, “finzione del non fittizio”,¹⁰ quando as cartas são publicadas assim como foram encontradas e quem as publica não tem nenhuma responsabilidade.

Como se pode revelar pelas cartas de Mário de Sá-Carneiro e, seguindo o pensamento de Rousset, no que se refere ao aspeto formal, *mémoires*, diários e correspondência partilham a presença de uma personagem que conta na primeira pessoa a sua situação presente e que tem, como consequência, a adopção do ponto de vista de quem fala.¹¹

⁸ A. Rueda, *op. cit.*, p. 107.

⁹ J. Rousset, *Forma e significato: Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976, p. 83.

¹⁰ Ivi, p. 91.

¹¹ Ivi, p. 88.

A primeira pessoa é preferível à terceira quando se quer salientar e aprofundar os aspetos interiores das personagens, com as suas emoções, paixões e sentimentos, abrindo assim as portas à experiência da subjetividade: logo que esta renuncia ao ponto de vista de um eu a favor de múltiplos, multiplicam-se as experiências registadas.¹² O uso da primeira pessoa, juntado ao tempo presente, resulta mais eficaz porque aproxima o leitor à vivência, fazendo com que ele assista ao desenvolvimento dos acontecimentos.

No estudo *Deviazioni della lettera*, Christine Planté afirma que, apesar do discurso direito ser dirigido a um “tu” ou um “voi”, a escrita de cartas pressupõe uma separação dos protagonistas, que pode ser física, como no caso de guerra, viagens ou exílio, ou determinada por convenções sociais ou psicológicas, como a falta de coragem para confessar o próprio amor, o fim de uma relação amorosa ou uma traição. Por isso, a correspondência implica espaços vazios e permanece num nível inferior relativamente à presença física e à comunicação oral e imediata, mas é sempre superior ao silêncio absoluto.¹³

Um outro aspeto muito interessante é a linguagem da correspondência: nas cartas abundam as falas populares, o calão e uma baixa mestria dos códigos da escrita literária, precisamente porque o romance entra no cenário diário com a finalidade da comunicação entre pessoas, independentemente da classe social de pertença.

Para terminar esta pequena introdução à história do género da correspondência, é preciso lembrar algumas razões do seu declínio no século XIX.

A mesma Christine Planté tenta explicar o porquê da extinção tão rápida de um género que nos séculos anteriores tinha sido tão produtivo, sobretudo, por exemplo, em França, país onde a correspondência viu o seu apogeu em 1782 com *Les Liaisons dangereuses*, obra escrita pelo autor francês Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos e inspirada nos romances de Richardson: de facto, trata-se de uma correspondência sobre as aventuras de duas personagens libertinas, o Visconde de Valmont e a Marquesa de Merteuil e que termina, como acontece nos outros romances já mencionados, com a morte de ambos os protagonistas.

Em termos histórico-sociais, este tipo de género desaparece juntamente com a sociedade do *ancien régime* na qual nasceu, porque o mundo moderno já não tem o

¹² Ivi, p. 89.

¹³ C. Planté, “Deviazioni della lettera”, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, ed. di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 1950, Vol. IV, p. 119.

domínio dos seus códigos e das suas regras. Além disso, as cartas tornam-se um conjunto de convenções literárias e nelas perdem-se as paixões e os sentimentos que deixam espaço ao romance realista.¹⁴

Em termos técnicos, nas obras deste período verifica-se uma falta de autenticidade que se deve à presença cada vez mais frequente de elementos paratextuais que ajudam os leitores na compreensão do que as personagens não podem dizer: tudo isto implica o recurso a notas, prefácios e explicações que não deveriam ser previstas num intercâmbio verdadeiro e que contribuem para a perda daquela *vraisemblance* que Versini tinha considerado como um dos factores principais da correspondência.

De acordo com Maria Antonietta Terzoli,¹⁵ estes elementos “pseudo-paratextuais”, aos quais se somam os avisos aos leitores, as observações e as prosas de ligação, têm uma dupla função: por um lado, põem em movimento a máquina narrativa e, por outro lado, protegem as operações feitas pelo editor.

Outro aspeto importante que causou o declínio do género foi a policromia de vozes, personagens e perspectivas, que exigem um leitor capaz de fazer comparações e dotado de boa memória. Como observa Christine Planté:

I romanzi epistolari hanno insomma fatto molto per educare i lettori di romanzi: ma li hanno educati ad essere lucidi, diffidenti - lettori dell'epoca del sospetto - capovolgendo così quell'esigenza di verità e trasparenza che era stata tra gli impulsi iniziali del genere epistolare. Chiaro segno di questa educazione al romanzesco, e dello sviluppo di una coscienza critica, sono i numerosi personaggi di romanzi epistolari che leggono... romanzi epistolari.¹⁶

Por último, o aspeto temporal sofre uma desarticulação pelos atrasos, perdas e extravios das cartas e verifica-se, como diz Rousset, o triunfo da linha serpentina, quebrada e sinuosa, à custa da reta que, efetivamente, pode criar mal-entendidos e dificuldades de compreensão, como vai acontecer muitas vezes entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.

¹⁴ Ivi, pp. 231-232.

¹⁵ M. A Terzoli, “Strategie narrative e finzione nel romanzo epistolare”, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, ed. di Simona Costa, Monica Venturini, Pisa, ETS, 2010, Tomo 1.

¹⁶ C. Planté, *op. cit.*, p. 235.

1.2 Funções, tipologias de cartas e tipologias de intercâmbio

A correspondência, próxima da linguagem falada pela sua necessidade de transmitir uma mensagem em tempo real, baseia-se num intercâmbio de cartas entre um remetente, que no caso deste trabalho é Mário de Sá-Carneiro, e um destinatário, Fernando Pessoa.

Quanto às funções, de acordo com a já mencionada Ana Rueda, os escritores do século XVIII decidiram utilizar esta nova forma narrativa porque:

La carta combina a la perfección el sentido de la máxima *utile dulci* (enseñar deleitando), tópico mixto de la finalidad del arte que Horacio fijó en su *Epistola ad Pisones*. En el contexto epistolar, el concepto de *utile* exige tener en cuenta la identidad del receptor para que la enseñanza moral tenga efecto. El del *dulci* alude al goce que se deriva de la simulación de una charla amistosa, que abarca la variedad temática y compositiva que ofrece la carta.¹⁷

Isto quer dizer que os autores desta época percebem que, abrindo o seu universo interior ao público, conseguem fazer-se ouvir porque este tipo de escrita, que se desenvolve em Espanha a partir do século anterior, os deleita.

Acresce que as cartas não se limitam a esta única função, sobretudo na segunda metade do século, quando se torna cada vez mais importante uma escrita que seja a mais natural possível e que requeira mais atenção por parte dos leitores.

Como já referido no parágrafo anterior, as cartas são escritas na primeira pessoa o que permite, por um lado, uma expressão mais verdadeira dos sentimentos e das emoções de quem escreve e, por outro lado, contribui para o envolvimento dos leitores no domínio da realidade instantânea, sem recorrer à presença do narrador: de facto, tanto a personagem das cartas quanto os leitores não têm nenhuma possibilidade de saber o que vai acontecer no futuro.

Levando em conta mais uma vez o trabalho de Christine Planté, a carta, na sua definição, é um escrito enviado para alguém com o objetivo de comunicar algo que não se pode ou não se quer comunicar oralmente, uma mensagem em prosa que quer comunicar um efeito e que pode conter ou solicitar uma resposta. No cenário da ficção, esta definição exige uma maior atenção.

Primeiramente, na correspondência nenhum tema é proibido ou exigido, porque tudo depende do contexto e das relações estabelecidas através das cartas; da mesma

¹⁷ A. Rueda, *op. cit.*, p. 72.

forma, é possível começar com um tema e, na mesma carta, passar a outro. Apesar disto, alguns temas, por exemplo o amor e a sedução, são mais frequentes do que outros, porque a normalidade do dia-a-dia invade o romance, tratando assuntos que podem resultar muitas vezes banais, mas envolvendo e aproximando o leitor ao conto e ao tempo das cartas.

Depois, há que debruçar-se sobre outra função da carta: ela, independentemente do tema contém uma mensagem e constitui um objeto que pode ser reescrito, conservado ou deitado fora. É precisamente por ser um objeto material, assinado por um remetente, que pode constituir uma prova e, nas cartas de amor, pode determinar a derrota ou um final feliz das relações amorosas.

Em suma:

La lettera, generalmente in prosa, appartiene a un genere di comunicazione quotidiana, non letteraria, ed è perciò cosa diversa dall'epistola poetica o dall'eroide, che l'uso del verso iscrive automaticamente nella sfera dell'arte. La relativa continuità fra prosa epistolare e narrativa ne facilita l'inserimento nel romanzo, e del resto l'adattamento in prosa delle eroide antiche è stato in Francia contemporaneo alla fioritura del romanzo epistolare.¹⁸

De acordo com Neuro Bonifazi, que aprofunda o pensamento de Planté, a correspondência considera-se um género dotado de espessura literária porque a carta, salvo se for um aviso simples ou uma mensagem rápida, se baseia em fórmulas e normas que garantem a comunicação e criam uma narração fictícia através da pretensão de credibilidade: de facto, a personagem que escreve preocupa-se com “saper dire” mas também com ser credível, gerando o efeito de falar sozinho, sem ter a certeza de ser ouvido. Este aspeto implica a utilização da *captatio* e de intercalares indispensáveis para obter confiança por parte do destinatário.

Fórmulas de tipo “ti scrivo per dirti”, “chiudo questa lettera”, “scusa come ti scrivo”, “ti scriverò presto” ou “scrivimi”, revelam a presença na correspondência do meta-texto, que controla sistematicamente a escrita e suporta a trama.¹⁹

É possível, ainda, distinguir as cartas em várias tipologias:

La lettera può essere intima o al contrario esteriore, accademica o ufficiale, ci può essere la lettera che parla di sentimento e quella che s'intriga negli affari, la lettera-saggio e la lettera memoria, la

¹⁸ C. Planté, *op. cit.*, p. 218.

¹⁹ N. Bonifazi, *Il genere letterario: dall'epistolare all'autobiografico, dal lirico al narrativo e al teatrale*, Ravenna, Longo, 1987, p. 13.

lettera effusiva e quella sintetica, la lettera cancelleresca e la lettera d'amore: tutte queste varietà rispettano in modo più o meno evidente le caratteristiche del genere, l'impegno del dire, la preoccupazione della credibilità, la presenza-assenza del destinatario, il metadiscorso e le formule dell'*exordium* e della *salutatio*, la scrittura in genere del testo e le figure retoriche che fin dalla sua origine storica vi ricorrono [...]. La lettera può essere intesa per se stessa, nella sua struttura chiusa e autonoma, oppure come segmento di un circuito epistolare, dove risponde a un unico destinatario (carteggio), oppure, infine, parte di un intero epistolario di un solo mittente ma con diversi destinatari.²⁰

No caso da carta isolada, ela assume a função de fixar e definir um momento e uma relação; no segundo caso, o da correspondência com um único destinatário, a carta situa-se num circuito de ações e reações que determinam o conjunto da operação estilística; por último, nas cartas que fazem parte do epistolário inteiro, aumentam os estilos e as possibilidades de definir o sujeito da escrita através da utilização das variações dos diferentes destinatários.

No que respeita a questão da relação estabelecida pelas cartas, o mesmo Bonifazi afirma que entre o remetente e o destinatário existe um intercâmbio tanto de identidade quanto de propriedade com o objetivo de criar uma escrita que resulte do trabalho de ambos, quer o segundo esteja presente ou não: a carta permite reduzir a distância física mantendo a relação textual que se estabelece entre os dois participantes e, ao mesmo tempo, entre o autor e a gênese da sua escrita.

Uma das tipologias mais abundante de cartas do século XVIII são aquelas que fazem parte das “novelas sentimentais”: de facto, a dimensão da sensibilidade está intimamente relacionada com a correspondência, pela presença das paixões humanas que representam uma virtude sem as quais o homem não seria tal.

A sensibilidade é vista como um dom da natureza, que eleva o ser humano e que desempenha o papel de mediador entre o corpo e o intelecto, entre a paixão e a razão, e que pertence tanto ao homem quanto à mulher.²¹

Uma última distinção de cartas é aquela proposta por Rueda entre “cartas entre dos”, “cartas entre vários” e “cartas intercaladas”: nesta altura é suficiente debruçar-se nos últimos dois grupos porque o primeiro, no qual pode inserir-se a correspondência entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, será analisado no próximo parágrafo.

Nas “cartas entre vários” há, como a própria definição diz, várias vozes que, primeiramente geram um diálogo entre duas pessoas e, depois, o alargam convertendo a

²⁰ Ivi, p. 14.

²¹ A. Rueda, *op. cit.*, p. 184.

correspondência num simpósio. Este tipo de mecanismo é muito complexo e prevê estratégias, como a inserção de uma carta na de outra pessoa que, por sua vez, se insere na de uma terceira pessoa, gerando o efeito da matrioska russa na transmissão das informações e consequentes contradições e desvios aos leitores.

Concluindo as tipologias de cartas, o último grupo, o das “cartas intercaladas”, nasce especificamente em Espanha e mostra uma crise dos valores velho-novo: nestas cartas há personagens que falam de forma direta, mas, há também um narrador que as explica e, inclusivamente, afirma a sua presença através do prólogo, das notas e de outros mecanismos paratextuais que, como dito no parágrafo anterior, provocaram o declínio do género.²²

Assim como existem várias tipologias de cartas, é possível encontrar diferentes tipologias de intercâmbio: em particular, existe a “suite ad una voce”,²³ a estrutura que caracteriza as obras do século XVII e que prevê a presença de um remetente que escreve cartas para um destinatário.

Neste tipo de estrutura, é preciso distinguir duas situações.

A primeira situação, cujo exemplo são as já referidas *Lettres portugaises*, consiste na ausência de qualquer contato, num monólogo feito pelo remetente sem alguma resposta: este primeiro modelo de correspondência será fundamental na consideração das cartas como instrumento para traduzir a paixão espontânea do ser humano e que levará o género ao seu êxito. Neste caso, a carta assume um papel contraditório, porque tenta criar uma presença através da ausência.²⁴

A segunda situação deste tipo de intercâmbio unilateral é aquela que Rousset define “un duetto in cui non si sente che una voce”, onde o remetente escreve sem receber as respostas que, porém, existem. Ao contrário da primeira situação, este tipo de intercâmbio onde só há uma personagem não prevê um monólogo porque os contatos, apesar da sua imperceptibilidade, são estabelecidos. O resultado é um texto incompleto, que obriga o leitor a pensar na dimensão privada que, normalmente, ele não considera:

²² Ivi, pp. 198-199.

²³ J. Rousset, *op. cit.*, p. 92.

²⁴ Ivi, p. 94.

Qui invece ci pensa, è indotto a tenerne conto, perché gli si fa sapere che il romanzo non gli presenta che un frammento del reale, una parte distaccata di un insieme invisibile benché inserito nella sfera dell'opera; ciò che è escluso del libro fa parte della lettura del libro.²⁵

Terminada esta distinção, é conveniente precisar que a carta é uma interlocução porque pressupõe um *continuum*, dado que exige uma resposta ou é ela mesma a resposta. A sequência de cartas, as quais podem ser descontínuas, de extensão variada, com um tratamento do tempo ao presente ou ao pretérito perfeito composto, é a força motriz que permite o desenvolvimento da história.

1.3 Um intercâmbio unívoco

Recuperando a distinção sobre a tipologia das cartas feita por Ana Rueda, é possível considerar as cartas entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa “cartas entre amigos”, caracterizadas pela estreita relação de amizade entre os dois autores.

Na verdade, a amizade, assim como a sensibilidade, assume uma importância fundamental e, graças à correspondência, os leitores conseguem captar com maior clareza todos os valores a ela ligados, como a sinceridade e a confiança depositada no outro. Os amigos assemelham-se porque partilham as mesmas virtudes e, por esta razão, conseguem compreender-se e atingir um certo grau de felicidade: a palavra “irmão” pode abranger tanto o contexto familiar, referindo-se a um laço de parentesco, quanto o contexto externo, baseado numa sólida afeição recíproca entre duas pessoas, que se torna bem evidente através da frequente correspondência.²⁶

Todavia, o caso da correspondência entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa pode ser incluído exatamente no “duetto ad una sola voce” de que fala Rousset, dado que temos 217 cartas escritas pelo primeiro mas, as cartas em resposta do segundo, foram perdidas.

Apesar desta falta, em 2005, o professor Pedro Eiras, descobriu em Paris algumas cartas que Fernando Pessoa escreveu a Mário de Sá-Carneiro entre julho de 1915 e abril de 1916. Como ele mesmo escreve no prefácio do seu livro:

De Pessoa a Sá-Carneiro, apenas se pôde encontrar cinco textos, no espólio pessoano: um rascunho de carta provavelmente de Dezembro de 1913, muito lacunar; um texto de 1914 onde Pessoa reproduz um excerto de uma carta; o início de outra carta, datada de 6 de Dezembro de 1915; uma

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ A. Rueda, *op. cit.*, p. 190.

cópia que Pessoa fez da sua própria carta de 14 de Março de 1916, com a intenção de usar alguns excertos no *Livro do Desassossego*, que estava a escrever nessa altura; e a carta iniciada em 26 de Abril de 1916, data do suicídio de Sá-Carneiro, incompleta.²⁷

Sem dúvida, a descoberta destas cartas constitui um acontecimento tanto curioso, pelas circunstâncias em que ocorreu, quanto excepcional, porque permitiu reconstruir uma pequena parte da correspondência entre Mário e Fernando e, principalmente, ajudar na compreensão da forte ligação que tiveram estes dois autores modernistas.

Em particular, estas cartas “reencontradas” reforçam duas questões: em primeiro lugar, a revista *Orpheu*, especialmente o número *Orpheu 3* que nunca foi publicado e que será analisado no segundo capítulo deste trabalho; em segundo lugar, a questão da teosofia.

Neste contexto, é muito significativa a carta de 6 de setembro de 1915 onde, depois de ter falado da revista, Fernando Pessoa quer falar de “um assunto que um pouco me inquieta, bem para lá do que eu podia prever”.²⁸

Ele conta que está traduzindo uma obra do sacerdote anglicano C.W. Leadbeater, o qual passou muito tempo na Índia e que descobriu esta religião chamada teosofia. Pessoa explica ao amigo as razões que o levaram a interessar-se por esta doutrina, dizendo que se trata de uma religião interseccionista: tal como a corrente poética, caracterizada pela intersecção de paisagens e estados de espírito, a teosofia baseia-se na ideia de que o homem está presente, ao mesmo tempo, em diversos corpos e mundos mas, dado que é desprovido da clarividência, não consegue vê-los todos, somente uma parte através dos sonhos ou do estado de transe. A morte, finalmente, marca a passagem da alma a outras dimensões da existência.

Na última parte da carta, Pessoa convida Sá-Carneiro a ler o poema “*Chuva oblíqua*”, o manifesto do Interseccionismo, e pergunta-lhe se nele reconhece ou não “a mesma intersecção de mundos, o atravessar do véu da existência em direcção a sentidos superiores, que são os sentidos de Deus”.²⁹

O volume *Em ouro e alma*, a edição mais recente da correspondência entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, inclui 4 cartas deste último: uma carta de dezembro

²⁷ P. Eiras, *Cartas reencontradas de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2016, p. 10.

²⁸ Ivi, p. 51.

²⁹ Ivi, p. 52.

de 1913, a segunda de 6 de dezembro de 1915, a terceira de 14 de março de 1916 e a última de 26 de abril de 1916, dia do suicídio de Mário de Sá-Carneiro.

Ainda a propósito da teosofia, é interessante a segunda carta de Pessoa, que fala ao amigo das muitas crises que está sofrendo, e escreve:

Renasceu a minha crise intelectual, aquela de que lhe falei, mas agora renasceu mais complicada, porque, à parte ter renascido nas condições antigas, novos factores vieram emaranhá-la de todo [...]. A primeira parte da crise intelectual, já v. sabe o que é; a que apareceu agora deriva da circunstância de eu ter tomado conhecimento com as doutrinas teosóficas. O modo como as conheci foi, como v. sabe, banalíssimo. Tive de traduzir livros teosóficos. Eu nada, absolutamente nada, conhecia do assunto. Agora, como é natural, conheço a essência do sistema. Abalou-me a um ponto que eu julgaria hoje impossível, tratando-se de qualquer sistema religioso. O carácter extraordinariamente vasto desta religião-filosofia; a noção de força, de domínio, de conhecimento *superior* e extra-humano que ressumam as obras teosóficas, perturbaram-me muito.³⁰

Pessoa explica que não está louco, mas as razões pelas quais é vítima destas crises podem ser resumidas com as suas mesmas palavras, quando diz que é “um espírito *felizmente* capaz de ter crises destas”. Ele continua dizendo que esta doutrina o assusta e o atrai ao mesmo tempo, pelo facto de ser uma religião misteriosa e oculta, onde se misturam o seu paganismo essencial e o cristianismo.³¹

Dado que, como já foi antecipado, as respostas de Fernando Pessoa são muito poucas, para terminar a introdução geral ao género da correspondência e para começar a compreender melhor as características deste intercâmbio unívoco e desta amizade, o parágrafo seguinte irá examinar diretamente algumas cartas escritas, desta vez, por Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa.

1.3.1 Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa: amizade e literatura

A amizade entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa é fundamental para o estudo da sua correspondência: as cartas podem ser consideradas o melhor retrato destes dois artistas, da geração cultural a que deram vida e, ao mesmo tempo, do contexto histórico em que viveram. Apesar da falta das respostas de Pessoa, ainda é possível perceber o diálogo, sobretudo porque Sá-Carneiro, ao início de cada carta, faz referência aos assuntos tratados com o amigo, transcrevendo passagens ou frases que ajudam o leitor na compreensão geral da conversação.

³⁰ M. de Sá-Carneiro, *Em ouro e alma: correspondência com Fernando Pessoa*, ed. de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta da China, 2015, p. 503.

³¹ *Ivi*, p. 504.

Além disso, é preciso sublinhar que o diálogo destas cartas decorre entre dois amigos que partilham os mesmos sentimentos e sensações, parecem quase o espelho um do outro, como demonstram as palavras de Sá-Carneiro na carta de 7 de janeiro de 1913: “As suas cartas, meu caro Fernando, essas são, pelo contrário, alguma coisa de profundamente bom que me conforta, *anima*, delicia - elas fazem-me por instantes feliz”.³²

Um aspeto muito interessante desta correspondência é que Mário de Sá-Carneiro divide as suas cartas em diferentes secções.

Aqui consideram-se as cartas onde é possível ver não só a amizade, entendida como sentimento fraterno entre os dois autores, mas também uma amizade que surge em outros domínios das suas vidas, como o literário ou financeiro.

Se se considerar a ordem cronológica das cartas, uma das primeiras onde é possível salientar o facto de os dois autores terem sido o crítico um do outro, é a carta de 21 de abril de 1913. Na verdade, Sá-Carneiro envia esta carta em resposta à opinião negativa de Pessoa acerca do poema “*Bailado*”, cuja ideia, ou melhor “sonho”, foi apresentado com muito entusiasmo numa carta antecedente.³³

Segue o trecho onde Sá-Carneiro responde à crítica do amigo:

Diz você que na sua opinião, do Ponce e Correia d’Oliveira, no “*Bailado*” eu *transbordei*. Eu acho preferível outro termo: *transviei*. E daí a falência da obra [...]. Com efeito eu recitava o “*Bailado*” e achava bela a melodia, mesmo o conjunto. Achava beleza, mas essa beleza não me satisfazia de forma alguma. E eu esquecia-me até dessa obra que tanto me agradava ao recitá-la. Esquecia-me de que eu a tinha concluído - isto é: instintivamente não a considerava, não cria na sua existência - porque em verdade ela não existe. E no entanto, veja, ainda hoje creio na sua beleza - simplesmente essa beleza é *uma beleza errada*. Não é uma falsa beleza, é uma beleza errada.³⁴

Neste trecho, o autor aceita a recusa do poema e explica as razões deste transbordamento dizendo que, embora as imagens sejam belas, elas carecem de unidade e tudo isto começa no título: Sá-Carneiro iniciou a composição com o objetivo de representar artisticamente um bailado mas, durante o processo, esqueceu-se do bailado e começou a encostar diferentes imagens, realizando um “bailado de palavras”.³⁵ Portanto,

³² Ivi, p. 61.

³³ Ivi, p. 95.

³⁴ Ivi, pp. 136-137.

³⁵ *Ibidem*.

Sá-Carneiro concorda com o seu amigo e, por fim, pergunta-lhe se é possível salvar partes dos versos desta “beleza errada” para a realização de uma futura composição literária.

Uma outra carta muito interessante é com certeza a de 6 de maio de 1913, relativa a um poema muito importante de Fernando Pessoa. É preciso lembrar, como afirmam os editores de *Em ouro e alma*, que na época em que se deu esta correspondência, Mário já era conhecido e exortava Pessoa a escrever e a publicar para começar a ser reconhecido como poeta.

Na carta mencionada pode ler-se:

Quanto aos “Paués” Como pede, vou-lhe falar com franqueza. E peço-lhe que me acredite. É uma vaidade realmente, mas peço-lhe que me acredite. Eu sinto-os; *eu compreendo-os* e acho-os simplesmente uma coisa maravilhosa; uma das coisas mais geniais que de você conheço. É álcool doirado, é chama louca, perfume de ilhas misteriosas o que você pôs nesse excerto admirável, aonde abundam as garras.³⁶

Neste trecho é possível identificar um dos -ismos que foram fundamentais para a evolução literária dos dois autores, criados por eles: o Paulismo.

Sá-Carneiro escreve esta carta em resposta àquela de Pessoa, que lhe enviou o poema “*Impressões de Crepúsculo*”, melhor conhecido como “*Pauis*”, manifesto do Paulismo, uma corrente literária através da qual Fernando Pessoa tenta superar, seja através da técnica e dos conceitos, seja do ponto de vista da sensibilidade e da imaginação, a tradição literária portuguesa anterior, baseada no Simbolismo representado por Pessanha. O Paulismo caracteriza-se por ambientes sombrios, de águas escuras, por impressões vagas e difusas, pela evocação de paisagens esfumadas e crepusculares e, na verdade, já o título do poema resulta programático, dado que remete para um momento particular do dia, ou seja, o crepúsculo: é um momento cheio de indefinição, onde a luz do sol que começa desaparecer anunciando a escuridão, ainda que esta não tenha chegado.

Nesta carta, Sá-Carneiro continua a dar a sua opinião sobre o poema e pede também algumas explicações sobre alguns versos ou palavras que não consegue entender porque, como já foi explicado antes, os dois autores eram muito transparentes nos momentos em que tinham de dedicar-se às composições literárias.

Apesar disto, Sá-Carneiro insiste na beleza deste poema escrevendo que não o considera tão “nebuloso” como acha Pessoa, aliás, considera-o “uma maravilha” e muito

³⁶ Ivi, p. 156.

mais claro do que outros poemas do amigo.³⁷ Ele insistirá, numa carta sucessiva, na publicação do poema dentro de um “volume paúlico” e não de sonetos, porque percebe que este -ismo constitui uma novidade no âmbito literário.

A carta segue com dois poemas retirados da recolha *Dispersão* de Mário de Sá-Carneiro, o qual pede ao amigo alguns conselhos sobre os títulos deles e sobre as técnicas de organização da sua obra.

Finalmente, Mário congratula-se com o amigo exortando uma sua resposta num tempo mais breve possível.

Outras cartas que merecem atenção são, sem dúvida, aquelas relativas ao tema da heteronímia pessoana. Nesta altura, é importante salientar a célebre carta de 13 de janeiro de 1935, que Fernando Pessoa escreve a Adolfo Casais Monteiro, o qual se ocupou da difusão da sua obra, e fala da gênese dos seus heterónimos. Depois das explicações psiquiátricas, o autor conta como nasceu o seu mestre fazendo referência exatamente ao amigo Sá-Carneiro:

Lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro — de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro.³⁸

Como se pode entender com este trecho, o desdobramento pessoano foi uma das temáticas que animaram a correspondência com Mário de Sá-Carneiro, o qual na carta de 23 de junho de 1914, apresenta as suas felicitações “pelo nascimento do Ex.º Sr. Ricardo Reis por quem fico ansioso de conhecer as obras que segundo me conta na carta repousam sobre ideias tão novas, tão interessantes e originais”: como afirmará o autor mais adiante na correspondência, Ricardo Reis será o heterónimo pelo qual Sá-Carneiro sente maior simpatia e, o “desdobramento em vários personagens” do amigo vai constituir um evento curioso que, ao mesmo tempo, influenciará de certa forma a vida de Mário.

³⁷ Ivi, p. 157.

³⁸ F. Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935”, in *Arquivo Pessoa: Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, ed. de António Quadros, Lisboa, Publ. Europa-América, 1986. www.arquivopessoa.net, acedido a 6 de novembro de 2020.

Por exemplo, uma outra carta muito interessante do ponto de vista da evolução literária de ambos os autores é a de 5 de julho de 1914 onde, depois dos agradecimentos e de outras solicitações feitas por Mário relativas ao envio de dinheiro, se diz:

Literatura - Admirável o que hoje me chegou do Álvaro de Campos. Não me entusiasma tanto como a 1º ode mas isso será apenas um factor da minha vibratibilidade [...]. A ode de hoje é admirável, portanto belíssima - um tudo nada paúlca - e um tudo nada, vamos lá, Fernando Pessoa. De resto, nota-se também evidente pela sua leitura que o Campos conhece bem a obra do Ricardo Reis e do Caeiro, dos quais ressumam influências.³⁹

Neste trecho, para além dos heterónimos pessoanos já nascidos em março do mesmo ano, é possível compreender quanto influenciaram a vida de Sá-Carneiro que, noutra carta, acrescenta:

Saber sentir e sentir, meu Amigo, afigura-se-me qualquer coisa de muito próximo - pondo de parte todas as complicações [...]. “Sinto”, menos do que ele, “amo” menos do que ele, “estrebuchos” menos do que ele as avenidas da opera, os automóveis, os *derbies*, as *cocottes*, os grandes *boulevards*... E eu amo isso tudo portanto de tal ansia a brasa!⁴⁰

Aqui, Mário está comparando a sua vivência com a do heterónimo pessoano, dizendo que pode compreender bem os seus sentimentos, que ele mesmo os vive e explica melhor este assunto nas linhas sucessivas da carta. Sá-Carneiro responde ao amigo dizendo que o afastamento do mundo do seu heterónimo pode ser explicado através da sua experiência pessoal, pois ele ama a cidade de Paris, cidade para a qual decidiu mudar-se porque em Lisboa não conseguia provar emoções e sentimentos: Mário está dizendo que, esta sensação que Álvaro de Campos sente, ele já a tinha experimentado nos anos anteriores.

Além disso, como afirmam Vasconcelos e Pizarro, Mário de Sá-Carneiro compreende que o heterónimo pessoano representa uma novidade para a época porque está fisicamente vinculado à modernidade urbana, pelo facto de “estrebuchar” nela.⁴¹

Esta proximidade e compreensão é claramente expressa quando Sá-Carneiro escreve ao amigo que está orgulhoso dele porque se sente “aquele cuja obra mais perto está da sua”, frase que mostra uma estima recíproca entre os dois.

³⁹ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 231.

⁴⁰ *Ivi*, p. 236.

⁴¹ *Ivi*, p. 19.

A estima é reforçada pelas palavras de Sá-Carneiro também na carta de 27 de junho de 1914, em resposta ao nascimento dos três heterónimos pessoanos, um conjunto considerado magnífico que, porém, é o resultado de um único Fernando Pessoa, o qual não precisaria de pseudónimos e que, segundo a opinião do amigo, seria capaz de escrever sozinho uma parte significativa da história literária portuguesa. Nesta mesma carta, Mário de Sá-Carneiro define-se ansioso pela leitura das obras de Álvaro de Campos, o mais futurista dos heterónimos pessoanos.

1.3.2 Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa: amizade e questões financeiras

Para terminar este primeiro capítulo, é interessante destacar a amizade entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa também para além do âmbito literário e, por isto, agora serão consideradas aquelas cartas definidas “de Ministério das Finanças”, relativas ao pedido de favores e de dinheiro por parte de Sá-Carneiro.

O autor abre a carta de 27 de junho de 1914 escrevendo a Pessoa que, antes de falar das questões pessoais e literárias, precisa de um “Grande e Importante Pedido”: ele explica que tem muito pouco dinheiro e que irá recebê-lo do pai apenas em julho, ou até em agosto. Por esta razão, pede a Pessoa que entregue os volumes de *Princípio*, *Dispersão* e *A Confissão de Lúcio* à Livraria Universal, que irá comprá-los por 50, 20 e 70 reis. Mário sabe que isto representa um incómodo, mas, através das suas palavras e da sua insistência no assunto, faz perceber que se encontra em dificuldade e, de facto, pede repetidamente desculpa e exprime toda a sua gratidão ao Pessoa, chamando-lhe “santo”.⁴²

O problema do dinheiro relacionado com as três obras é retomado na carta de 3 de julho de 1914, onde Sá-Carneiro escreve:

E é claro que, de joelhos, lhe imploro perdão por tudo isto - por todas estas recomendações, estas insistências tolas. Mas veja que procedo p[ara] si como um verdadeiro Amigo - isto é: com a franqueza máxima. Compreenda bem e perdôe-me. É só por estar preocupado com o pouco dinheiro que tenho que tanto disparate lhe digo - Perdôe-me [...]. E repito-lhe: se só puder realizar as *C[onfissão] de Lúcio*, *Dispersão*, mande-me o dinheiro, *por pouco q[ue] seja*, de qualquer forma, mas não me deixe de avisar telegraficamente em nenhum dos casos.⁴³

Através destas palavras, compreende-se perfeitamente o sentimento de angústia do autor devido à falta de dinheiro que, como já se sabe, irá ser uma das causas principais

⁴² Ivi, p. 217.

⁴³ Ivi, p. 228.

do seu suicídio. Nesta carta, como nas outras onde Sá-Carneiro pede favores, misturam-se insistência, preocupações mas também vergonha e sentimento de culpa que impede o autor de “falar nela doutra coisa, de alma ou literatura, seria engordurar uma coisa ou outra” e leva-o a defini-la uma carta “infame”.⁴⁴

O problema de dinheiro irá ser cada vez mais frequente à medida que nos aproximamos da data da sua morte.

Na carta de 26 de julho de 1915, Sá-Carneiro, logo a partir das primeiras linhas, avisa o amigo Pessoa que vai falar de negócios, invocando mais uma vez a amizade que os une. O autor precisa do dinheiro da venda de *Céu em Fogo* até 12 de agosto e necessita deste favor imediatamente: ele roga e suplica ao amigo, escrevendo que tudo isso lhe provoca ansiedade e que o pedido de dinheiro e a sua falta representam um verdadeiro “suplício” e “uma importância capital”. As questões literárias passam para segundo plano, porque somente nas últimas linhas da carta Sá-Carneiro pede a opinião do amigo sobre o poema “*Escala*”.⁴⁵

Sucedem-se algumas cartas muito curtas e de tensões nos dias seguintes até chegar à carta de 2 de agosto de 1915: neste ponto, Sá-Carneiro parece culpar Pessoa porque não consegue justificar o seu silêncio. Acrescenta outra vez que se encontra num momento grave da sua vida e que, o favor pedido, consiste numa coisa fácil. Leia-se:

Você não tem um gesto! Não se lembra da minha intranquilidade - não tem dó de mim, numa palavra! Francamente é duro, meu querido Fernando. Eu não lhe merecia esse “desmazelo” - porque a outra coisa não posso atribuir a sua falta. Parece-me impossível, realmente! Você não sabe que, a distância, a gente põe-se a fantasiar todas as explicações para um silêncio inaudito como o seu [...]. Concorde, meu caro Fernando Pessoa que tenho razão de sobra p[ar]a me queixar [...]. Isto é muito, muito duro dum amigo como você! Eu não procederia assim com um indiferente. Que mal você me fez! [...]. E sobretudo como foi injusta e demasiada a pena a que me condenou: o silêncio!.⁴⁶

Neste trecho, o autor queixa-se também porque Fernando Pessoa, que conhece muito bem o seu carácter, “não tem dó” dele e isso provoca-lhe uma verdadeira pena dado que é o seu “amigo de alma”, uma das pessoas que Sá-Carneiro mais estima e admira.

Todavia, este atraso por parte de Pessoa representa um dos principais problemas analisados nos parágrafos anteriores, ou seja os inconvenientes da correspondência

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 322.

⁴⁶ Ivi, p. 328.

devidos às dificuldades temporais: as cartas, na verdade, apresentam os acontecimentos presentes e actuais mas, a distância física entre remetente e destinatário, pode representar uma desvantagem, como acontece neste caso. Isto confirma-se na carta de 7 de agosto de 1915, onde Sá-Carneiro escreve claramente que “nunca julguei que uma carta pudesse levar tanto tempo de Paris a Lisboa”,⁴⁷ razão pela qual ele pede perdão ao amigo.

Para terminar esta parte, serão tomadas em consideração as cartas relativas à morte de Mário de Sá-Carneiro porque, entre as causas do seu suicídio, insere-se a falta contínua de dinheiro.

As cartas do seu último período são muito breves e nelas o tema do dinheiro é o mais frequente. A este propósito, é muito significativa a carta de 13 de janeiro de 1916, onde Sá-Carneiro escreve que sem dúvidas está doido, porque se encontra num estado horrível que não o deixa dedicar-se à literatura e, nesta altura, faz uma declaração importante: ele dá carta-branca ao amigo dizendo que pode dispor totalmente tanto dos seus versos quanto da sua publicação.

Nestes dias, a falta de respostas de Pessoa, contribui para o aumento da inquietude e do estado ansioso de Sá-Carneiro que, contudo, continua a escrever versos como se pode ler na carta de 16 de fevereiro de 1916, onde anexa um dos seus poemas mais importantes, ou seja, “*Fim*”, que representa “A verdade nua e crua”:⁴⁸ neste poema o autor descreve de forma teatral e quase circense a sua morte, com um morto que exige a desvalorização do seu velório e ao qual os vivos não podem negar os últimos desejos.

O problema do dinheiro volta na carta de 22 de fevereiro de 1916, a propósito da “crise actual” que Sá-Carneiro está vivendo e que é o resultado de um conjunto de circunstâncias: Sá-Carneiro diz explicitamente que recebe do pai 280 francos mas não sabe viver, ou melhor, “não tem coragem” para viver com menos de 350-400 francos, razão pela qual se considera um “cobarde rigoroso”, citando o seu poema “*Aquele outro*”.⁴⁹

Os anúncios do suicídio aparecem, em primeiro lugar, na carta de 31 de março de 1916 e, em segundo lugar, na carta de 3 de abril de 1916. Na carta de março Sá-Carneiro descreve como e quando irá acontecer a sua morte:

⁴⁷ Ivi, p. 332.

⁴⁸ Ivi, p. 469.

⁴⁹ Ivi, p. 477.

Na próxima 2.^a feira 3 (ou mesmo na véspera) o seu Mário de Sá-Carneiro tomará uma forte dose de estriçnina e desaparecerá deste mundo [...]. Podia ser feliz mais tempo, tudo me corre, psicologicamente, às maravilhas: *mas não tenho dinheiro* [...]. É mesquinho: mas é assim. E lembrar-me que se não fosse a questão material eu podia ser tão feliz - tudo tão fácil... Que se lhe há de fazer... Mais tarde ou mais cedo, pela eterna questão *pecuniária*, isto tinha que suceder. Não me lastimo portanto. E os astros tiveram razão... Hoje vou viver o meu último dia feliz. Estou m[ui]to contente.⁵⁰

Depois desta carta, que ele mesmo define uma “carta de despedida”, na carta de 3 de abril de 1916, Sá-Carneiro escreve novamente que quer suicidar-se atirando-se para debaixo do metro na estação de Pigalle e pede ao amigo que comunique a notícia aos seus avós. Mas será só em 26 de abril de 1916, que Mário de Sá-Carneiro morrerá, como antecipado na primeira carta, tomando 5 frascos de estriçnina.

Pessoa recebeu a notícia da morte do amigo e, de facto, tentou demovê-lo como demonstram duas cartas. A primeira é a carta de 6 de abril de 1916, incluída no grupo das cartas “reencontradas” pelo professor Pedro Eiras: ele compreende que a falta de dinheiro representa uma aflição mas sabe, entretanto, que a escrita pode ser um meio para salvar-se. As linhas finais estão carregadas do sentimento de amizade que une os dois autores, onde se pode ler: “Espero que você regresse rapidamente a Lisboa [...]. Falaremos de tudo, e você estará vivo”.⁵¹

Por fim, na carta de 26 de abril de 1916, Pessoa pede desculpa ao amigo pelo atraso das cartas e afirma, mais uma vez, a importância da sua amizade, escrevendo que a crise de Mário é também uma sua crise, que ele consegue senti-la, exatamente pela ligação que os une.⁵²

Através desta primeira introdução e da análise de algumas cartas entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, os leitores podem começar a compreender o universo, especialmente literário, contido nelas.

Para aprofundar o aspeto literário, o capítulo seguinte irá analisar o panorama modernista ao qual deram vida os dois autores portugueses, sublinhando o facto que Mário de Sá-Carneiro teve um papel fundamental e que, através da sua correspondência, permitiu a recepção das novas tendências europeias de Paris para Lisboa.

⁵⁰ Ivi, p. 485.

⁵¹ P. Eiras, *op. cit.*, p. 153.

⁵² M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 508.

CAPÍTULO 2

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E AS VANGUARDAS

2.1 Contexto histórico-cultural português

Para compreender melhor a relação entre Mário de Sá-Carneiro e as vanguardas, há que considerar o contexto histórico-cultural de Portugal e as razões que levaram ao aparecimento e desenvolvimento das novas correntes.

No que se refere ao contexto histórico, um evento crucial foi sem dúvida o ultimato inglês de 1890, que causou nos portugueses uma grave humilhação e despertou, por conseguinte, uma forte reação popular e cultural. As causas do ultimato remontam à questão africana, sobretudo no que diz respeito à escravidão: o governo inglês, de facto, foi o primeiro a comprometer-se na luta contra a escravidão porque a revolução industrial e a utilização das máquinas a vapor permitiam o trabalho sem o emprego da mão-de-obra escrava.

Apesar da abolição da escravidão em 1865, Portugal continuou a praticá-la de forma ocultada, por exemplo, através dos “contratados”, trabalhadores livres com contratos, mas que eram recrutados à força e privados dos seus direitos. Aliás, os escravos constituíam uma fonte de riqueza para os portugueses especialmente nas plantações de cana-de-açúcar do Brasil.

Entretanto, o resto da Europa estava em guerra e o medo de uma luta entre as duas potências hegemônicas da época, Inglaterra e Alemanha, deu vida a uma série de acordos, entre os quais se inseriu também a questão africana: as nações europeias queriam construir o próprio império colonial e começaram a perguntar-se em que se baseavam os direitos que os portugueses se arrogavam sobre os territórios africanos.

Tratando-se de direitos de natureza histórica, por os portugueses terem sido os primeiros a descobrir as terras africanas, as nações europeias tentaram estabelecer o direito de domínio efetivo, que consistia em os territórios deverem ser ocupados realmente e através das forças militares. Portugal enviou imediatamente as suas tropas e, dado que Angola e Moçambique se encontravam em duas vertentes opostas, decidiu unir os países através da ocupação das terras mais internas, seguindo o projeto do “Mapa cor-de-rosa”.

Inglaterra, por essa razão, ameaçou interromper as relações diplomáticas com Portugal e ocupar os territórios africanos, o que poderia ter provocado outra guerra sangrenta na Europa: a 11 de janeiro de 1890 Inglaterra enviou um ultimato a Portugal que exigia a retirada das forças militares portuguesas nesse mesmo dia.

O governo português, sob o reinado de Dom Carlos I, cedeu e aceitou o ultimato inglês, com a consequência de uma indignação geral por parte de toda a população.

Para agravamento da situação, o governo português começou a reprimir esses tumultos, porque temia que pudessem comprometer as negociações diplomáticas. O resultado desta repressão foi que os tumultos, além de serem contra a Inglaterra, começaram a ser antigovernamentais e contra a monarquia. Apesar do tratado de 28 de maio de 1891, que pôs fim às disputas entre Inglaterra e Portugal pelos territórios africanos, a tensão entre a população e o governo português levou a uma instabilidade política de quase vinte anos, até culminar com a proclamação da República portuguesa em 1910.

No que se refere ao ponto de vista cultural, o ultimato inglês foi objeto de diferentes reflexões, porque os intelectuais da época, além de se pronunciarem contra a Inglaterra, sentiram a profunda decadência do seu país: encontravam-se numa realidade decepcionante e desmoralizante devido à atitude do governo português, que demonstrou ter um papel marginal no cenário da política europeia, irreconhecível relativamente às grandezas do passado.

O ultimato constituiu um despertar dos intelectuais para uma realidade insatisfatória e isto, do ponto de vista literário, concretizou-se em três atitudes diferentes.

Em primeiro lugar, havia intelectuais que fugiam da realidade contemporânea para se refugiarem na poesia simbolista, que enfatizava o mundo interior do ser humano. De acordo com Dionísio Vila Maior, esta corrente literária teve como máximos expoentes os poetas franceses Verlaine e Mallarmé e, em Portugal, foi Eugénio de Castro a introduzir as dominantes estético-literárias do Simbolismo francês com o seu prefácio a *Oaristos*: em particular, o autor acusava os poetas de então de falta de originalidade, insistindo na necessidade de não copiar as velhas temáticas e de procurar novas alternativas tanto do ponto de vista técnico-discursivo quanto do ponto de vista técnico-estilístico.⁵³

⁵³ D. Vila Maior, *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Almedina, 1996, pp. 28-29.

A segunda atitude previa um regresso às temáticas tradicionais da cultura portuguesa, que se remontavam à época das descobertas e que deram vida ao Saudosismo. Ainda segundo a tese de Vila Maior, esta corrente literária baseava-se na valorização da alma e da “saudade”, razão pela qual resulta estar intimamente ligada à cultura portuguesa: o seu principal representante foi Teixeira de Pascoaes, o qual com a *Arte de Ser Português* e o movimento da *Renascença Portuguesa* teve como objetivo “revelar a alma portuguesa a todos os portugueses” e redefinir a autenticidade e a essência do povo português.⁵⁴

Por último, a atitude vanguardista, que consistiu numa rutura com a tradição portuguesa da época e numa consequente abertura às novas tendências literárias que estavam a espalhar-se em toda Europa ao início do século XX, e que tinham o seu núcleo na cidade de Paris. Em Portugal, fala-se de Modernismo, um movimento literário que inclui os principais -ismos que se desenvolveram no país a partir de 1910 e até 1930.

Todavia, como explica Vila Maior citando Fernando Guimarães,⁵⁵ o primeiro Modernismo português, que abrange o período entre 1910 e 1917, mais que uma rutura radical foi uma “sutura” com o passado:

Por um lado, significaria algo que aplainaria a própria realidade textual ao nível de um denominador comum de natureza temática ou estilística. Por outro lado, apontaria para a realização de uma leitura renovada dos textos, aferida por um discurso que acaba por se tornar homólogo e que era capaz, não de encontrar, mas, antes, de lhes propor uma identidade na sua diferença real.⁵⁶

Como sublinha Guimarães, a palavra mais adequada para expressar este pensamento seria “continuidade”, uma continuidade que do ponto de vista histórico considera a literatura como um conjunto de “precursores” e “heranças” mas, do ponto de vista temático-estilístico, considera a literatura como um processo desligado da história e que prevê uma releitura e uma renovação dos textos, abrindo as portas às novas estéticas europeias.⁵⁷

⁵⁴ Ivi, pp. 44-45.

⁵⁵ Ivi, p. 65.

⁵⁶ F. Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 7. <https://texasituras.files.wordpress.com/2012/05/modernismovanguarda.pdf>, acessado a 10 de novembro de 2020.

⁵⁷ Ivi, p. 9.

2.2 Modernidade e vanguarda

Com esta breve premissa histórico-cultural, convém tratar mais detalhadamente as características do Modernismo português, começando pela análise do valor de “modernidade” e do conceito de “vanguarda”.

A este propósito, é oportuno considerar o estudo do professor Vila Maior, o qual afirma que a “modernidade” é um termo que sofreu, ao longo dos tempos, uma mudança e que apresenta quatro significados que, de certa forma, se completam entre si porque estão ligados à história e à conseqüente flutuação semântica do valor.⁵⁸

O primeiro significado é o do progresso. No século XVIII, o desenvolvimento da Ciência provocou uma forte consciência do progresso, alterando o conceito de “Verdade” que de monológico passou a ser polifônico. Fala-se de relativização dos valores antigos, porque há diferentes visões do mundo e o progresso, fortemente ligado à Razão e ao conceito de “luz”, levará ao aparecimento da classe burguesa e das revoluções sociais. Paradoxalmente, a crítica à opressão da religião e à relativização desses valores criará uma absolutização da verdade científica, levando quase a um totalitarismo da Razão. Com o Romantismo, o valor de modernidade entra em crise, porque se deparam a capacidade criadora e artística do homem e a utopia do passado, que implica valores socioeconómicos e produz uma realidade onde o homem se sente inadequado. Por fim, na segunda metade do século XIX, a modernidade traduz-se na ânsia da novidade que se relaciona com a procura da salvação do homem.

O segundo significado do valor de modernidade é o da atualidade: neste caso, a modernidade está ligada à civilização porque evoca o tempo presente em todos os domínios da vida, incluído o literário.

O terceiro significado é o do resultado: considerando também o conceito de “modernização”, entendido como *acto em si*, ou seja, como uma transformação científico-tecnológica, a modernidade pode ser vista como o resultado dessa transformação.

O quarto significado do valor de modernidade deve ser explicado analisando o Modernismo no contexto específico português.

Antes de mais, o valor de modernidade está ligado à ideia de transição, ou seja a uma mudança “do horizonte de expectativas”⁵⁹ dos leitores, alcançada através de

⁵⁸ D. Vila Maior, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁹ Ivi, p. 119.

estratégias semânticas, artísticas e pragmáticas, como por exemplo o discurso de provocação dos poetas órficos, e que dá vida a um novo código literário.

Além disso, o valor de modernidade liga-se à questão da secularização do culto religioso, que será subvertido primeiramente com o Iluminismo e o Positivismo e depois, com o Modernismo, que já não centra a fé em Deus, e será modificado com a criação de uma nova fé: a fé estético-literária por mão do artista individual. Daí que os intelectuais modernistas pretendam defender e valorizar o momento presente, atribuindo à modernidade o significado de contemporaneidade.

O último significado, que deriva da contemporaneidade, é o do cosmopolitismo, que se encontra na carta de 14 de maio de 1913 de Mário de Sá-Carneiro, em resposta ao amigo Fernando Pessoa, onde retoma as suas palavras que orientarão todos os intelectuais modernistas portugueses: “O que é preciso é ter um pouco de Europa na alma”.⁶⁰ Isto implica a superação da fronteira nacional portuguesa e uma abertura e conhecimento da cultura europeia.

Sempre segundo a análise de Vila Maior, quando se fala em Modernismo português é preciso considerar também o conceito de vanguarda que, assim como o de modernidade, apresenta quatro aspetos que devem ser destacados para a compreensão da atitude vanguardista dos intelectuais portugueses e, sobretudo, de Mário de Sá-Carneiro.

O primeiro aspeto é o da evolução do termo e do conceito de “vanguarda”: a palavra deriva de uma metáfora do léxico militar e tem um valor espacial, porque indica o “sector dianteiro de um exército”.⁶¹ Ao longo do tempo, esta palavra sofreu uma transformação e entre o final do século XVIII e o início do século XIX entrou no contexto político-cultural assumindo o segundo significado, o de um “discurso marcado pela vigência dos signos militares”:⁶² nesta época, a palavra indicava os artistas, pensadores e filósofos que se juntavam em grupo para apoiar uma causa, considerando-se os primeiros no seu combate.

⁶⁰ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 177.

⁶¹ D. Vila Maior, *op. cit.*, p. 124: “No século XVI, a palavra é utilizada em relação ao domínio da cultura. O humanista e historiador Étienne Pasquier (1529-1615), na obra *Recherches de la France*, utiliza essa palavra, quando se refere aos movimentos da Reforma em França que, segundo ele, constituíram uma “guerra contra a ignorância”, guerra essa a quem atribui a “vanguarda” a Scève, Bèze e Pelletier. Refira-se, contudo, que o contexto verbal em que essa palavra é enquadrada por Pasquier evidencia ainda uma conexão com o discurso militar”.

⁶² D. Vila Maior, *op. cit.*, p. 124.

O terceiro aspeto consiste na passagem do contexto político-cultural ao estético, através de uma fratura que levará ao nascimento, em 1909, do Futurismo, considerada a primeira vanguarda histórica pela presença de um quarto e último aspeto, ou seja, as dominantes estético-culturais.

Elas incluem, acima de tudo, uma dimensão antitradicionalista e “futurante” e, depois, os manifestos programáticos.

A dimensão antitradicionalista e “futurante” prevê discursos agressivos que sublinham a mudança de um estado cultural para outro e, sobretudo, servem para destacar as novas tendências culturais que pretendem realizar uma antecipação do futuro: daqui resulta que os modernistas, quase de forma paradoxal, tentam, por um lado, destruir a tradição passada e, por outro lado, atualizar o futuro, tornando-o presente.

Esta dimensão é bem representada através dos manifestos programáticos. Trata-se de textos que têm a sua origem entre os finais do século XVIII e os inícios do século XIX e que aparecem num período de crise cultural ou literária. Os manifestos teorizam um programa e caracterizam-se como um “antigénero” por três elementos: o cunho polémico, a oposição à ortodoxia estético-ideológica e a luta pelo poder simbólico em âmbito literário.⁶³

No contexto do Modernismo português, os conceitos de modernidade e vanguarda serão expressos perfeitamente pelos autores da revista *Orpheu* os quais, como afirma Eduardo Paz Barroso, podem representar uma “mitologia de vanguarda em Portugal”.⁶⁴ De facto, o autor explica que este grupo de intelectuais se caracterizou pela capacidade de enfatizar uma diferença, algo estranho à produção poética do seu tempo. Acrescente-se que, do ponto de vista estético-literário eles, juntando-se e trabalhando com um agir plural, conseguiram realizar a propaganda de uma nova anti-ideologia que provocou efetivamente um verdadeiro escândalo na sociedade na qual viveram.

No parágrafo seguinte analisar-se-á detalhadamente a revista *Orpheu* que, como já dito anteriormente, teve um papel fundamental na vida de Sá-Carneiro e representou um dos assuntos mais mencionados na correspondência com o amigo Fernando Pessoa.

⁶³ Ivi, pp. 128-132.

⁶⁴ E. Paz Barroso, “A estética de *Orpheu* e a evidência de vanguarda”, in *Orpheu e o Modernismo português: livro do colóquio*, Lisboa, Fundação Eng. António de Almeida, 2016, p. 47.

2.3 A Geração de “Orpheu”

O conceito de “continuidade” de que fala Guimarães e já referido no parágrafo anterior, foi aplicado concretamente através de *Orpheu*, uma revista que como afirma Arnaldo Saraiva ainda hoje tem um peso relevante por algumas razões:

Pela espantosa vitalidade ou energia que ainda carrega o nome do *Orpheu*, que para o mundo lusófono e lusógrafa, mas não só, evoca e sinaliza, mais do que um dos mais complexos e fecundos mitos que a Grécia *mater* nos legou, uma revista, por sinal efêmera, e uma geração que têm um lugar distinto e fecundo entre as correntes modernistas internacionais, e que os pós-modernismos não puderam ignorar ou desvalorizar.⁶⁵

Esta revista, que concretiza as ideias de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, não esteve ligada só a Portugal, mas, graças a Luís de Montalvor que vivia no Rio de Janeiro e a Ronald de Carvalho, um seu amigo e poeta brasileiro, foi pensada como um projeto cosmopolita que incluísse também o Brasil e os intelectuais brasileiros que, como os portugueses, precisavam de uma mudança no cenário artístico-literário. Isto se confirma também com a escolha do nome, escrito com a grafia “ph”, que, como explica Saraiva, era utilizada por toda a imprensa carioca naquela época, tanto na referência ao mito e à música, como nos nomes individuais.⁶⁶

Igualmente, os colaboradores da revista escolheram este título porque Orfeu, filho da musa Calíope e do deus Apolo, simbolizava o poder das artes e da poesia e, assim como na mitologia ele se tinha virado enquanto voltava do Mundo dos Mortos para olhar para sua noiva Eurídice, também os intelectuais da revista teriam criado uma poesia nova, mas ligada e virada para o passado, com elementos típicos das correntes anteriores.

Um outro aspeto que reforça e confirma esta ideia de continuidade, para além do título, é a capa do primeiro número da revista, que pode ser considerada uma mistura entre Simbolismo e Modernismo porque se divide em duas partes. A parte pictórica representa uma figura central de mulher nua, provavelmente Eurídice, que se refere à oposição virtude/crime de sexualidade, colocada entre duas enormes velas incendidas, que simbolizam a oposição luz/escuridão; na parte verbal figura o nome de José Pacheco, escrito de maneira irregular e desarticulada, embora ele fosse um arquiteto, e o título da

⁶⁵ A. Saraiva, “O mito do *Orpheu*”, em *Orpheu e o Modernismo português: livro do colóquio*, Lisboa, Fundação Eng. António de Almeida, 2016, p. 22.

⁶⁶ Ivi, p. 25.

revista, escrito de forma desenhada.⁶⁷ A capa é interessante porque, mais uma vez, exprime a ideia de continuidade e de sutura, através destas duas partes distintas e dos jogos de oposição aos quais se referem.

Um último aspeto que merece ser sublinhado é o facto de a capa representar, como diz Paz Barroso, uma evidência da perspectiva da vanguarda porque realiza “a forma de convivialidade entre produção literária e produção plástica, da que resulta uma estética do «objeto», com uma sensualidade gráfica e uma textura que reivindica a materialidade do espaço poético”.⁶⁸

A publicação de *Orpheu* inaugura assim o nascimento de uma “geração literária” que, como afirma Vila Maior, pode ser definida com quatro características.

Em primeiro lugar, ela é o resultado de um fenómeno sociológico e histórico, porque apresenta uma ideologia própria que, no entanto, está ligada ao contexto sociocultural em que aparece. Em segundo lugar, a geração cultural é uma “micro-colectividade”, um grupo de intelectuais de um país que, num dado momento, toma um papel relevante do ponto de vista cultural.

Outra característica, menos importante mas que permite uma melhor definição de uma geração, é a da componente etária, ou seja, o facto de os intelectuais terem aproximadamente a mesma idade: de facto, esta característica tem algum relevo porque implica que os intelectuais participem nas mesmas manifestações coletivas e partilhem as mesmas ideias culturais, políticas, artísticas e, aliás, tenham os mesmos princípios e valores ideológicos, relativos ao homem e à sociedade na qual vive.

Enfim, uma geração é tal porque os intelectuais utilizam técnicas artísticas e semântico-estéticas semelhantes que os leva a ser notados na sociedade.⁶⁹

Apesar da importância que cada colaborador teve em *Orpheu*, a correspondência entre Sá-Carneiro, em Paris, e Pessoa, em Lisboa, constituirá “a única ponte entre Portugal e Europa”,⁷⁰ permitindo a receção das numerosas tendências estéticas que sobressaíram na Europa do início do século XX e o lançamento do Modernismo em Portugal.

⁶⁷ Ivi, pp. 27-28.

⁶⁸ E. Paz Barroso, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁹ D. Vila Maior, *op. cit.*, pp. 73-74.

⁷⁰ A. Nascimento Piedade, “*Orpheu* ou «a única ponte entre Portugal e a Europa»”, in *100 Orpheu*, ed. de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita, Porto, Edições Esgotadas, 2016, p. 547.

Por exemplo, a carta de 10 de dezembro de 1912 é muito significativa. Aqui, ao falar da sua convivência em Paris com Santa-Rita Pintor, Sá-Carneiro escreve:

Dos artistas d’hoje, a par do Parreira, apenas tem culto por um literato cubista Max Jacob que ninguém conhece e publicou dois livros em tiragens de cem exemplares. A 1ª pessoa que não leu esses livros é ele... aliás, cada volume custa 65 fr[anco]s. Mas é genial!... porque é cubista... Picturalmente a sua grande admiração vai p[ara]a o chefe da escola Picasso. Pasmé: tendo eu tido na mão uma carta do Picasso, fui encontrar na letra do pintor espanhol profundas semelhanças com os arabescos Santa-Ritinos.⁷¹

Através desta carta Sá-Carneiro faz conhecer a Pessoa o Cubismo, a corrente pictórica que se desenvolveu em Paris entre 1907 e 1914 e que, entre os representantes principais, teve o pintor espanhol Pablo Picasso. Também na carta de 10 de março de 1913, Sá-Carneiro menciona a corrente artística, escrevendo que recebeu do pai uma cópia da revista *Teatro* e que mostrou a “página cubista”⁷² a Santa-Rita Pintor. Além disso, na carta de 25 de março do mesmo ano, Sá-Carneiro menciona outra vez o Cubismo referindo-se a Amadeo de Souza-Cardoso, do qual tinha ouvido falar sempre por Santa-Rita Pintor, e depois afirma: “Parece que não se pode ser cubista sem se ser impertinente e *blagueur*”.⁷³

Apesar da partilha ou não da corrente, sem dúvida estas referências à arte cubista mostram o interesse de Sá-Carneiro e, sobretudo, constituem um testemunho importante porque despertaram também a curiosidade de Fernando Pessoa, o qual decidiu realizar na poesia as teorias artísticas, principalmente no que respeita a dois aspetos: a simultaneidade das imagens e a intersecção dos volumes. O resultado será o nascimento de outro -ismo, o Interseccionismo, que será inaugurado, assim como o Paulismo, com um poema programático de Pessoa, “*Chuva oblíqua*”, publicado no segundo número da revista *Orpheu*. Este poema começa com a palavra “atravessa”, que evoca semanticamente as características do Interseccionismo: trata-se de uma corrente literária que consiste na intersecção de paisagens e realidades exteriores que se sobrepõem aos estados de espírito e à consciência do poeta. Também a palavra “chuva” do título é simbólica, porque remete para a imagem de linhas oblíquas que caem, atravessando o solo.

⁷¹ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 52.

⁷² *Ivi*, p. 95.

⁷³ *Ivi*, p. 118.

Antes de analisar detalhadamente as cartas dos autores relativas à revista, há que destacar dois momentos que foram fundamentais para o aparecimento de *Orpheu*. O primeiro momento deu-se em 1912, com a publicação de dois artigos de Fernando Pessoa na revista *A Águia*, os quais preanunciavam uma mudança na literatura portuguesa porque “Considerada no seu aspecto psicológico, a nova poesia portuguesa assemelha-se por certos traços à poesia simbolista afastando-se dela, no entanto, por não partilhar do mesmo “carácter degenerativo” que a caracteriza”.⁷⁴

O segundo momento deu-se entre 1913 e 1915, anos caracterizados por um intenso trabalho literário, seja por Fernando Pessoa, seja por Mário de Sá-Carneiro, o qual publicou algumas novelas, como *Princípio* (1912) e *A Confissão de Lúcio* (1913), e o livro de poemas *Dispersão* (1914), obras que colocavam os conceitos que acabariam por ser os típicos de *Orpheu*.⁷⁵

A introdução do primeiro número foi feita por Luís de Montalvor, o qual escreveu:

O que é propriamente revista em sua essência de vida e quotidiano, deixa-o de ser ORPHEU, para melhor se engalanar do seu título e propor-se.

E propondo-se, vincular o direito de em primeiro lugar se desassemelhar de outros meios, maneiras de formas de realizar arte, tendo por notável nosso volume de Beleza não ser incaracterístico ou fragmentado, como literárias que são essas duas formas de fazer revista ou jornal.

Puras e raras intenções como seu destino de Beleza é o do: - Exílio!

Bem propriamente, ORPHEU, é um exílio de temperamentos de artes que a querem como a um segredo ou tormento...

Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos.⁷⁶

Como explica Vila Maior, a análise desta introdução, mais que explicitar as intenções e os objetivos da revista, revela uma dimensão “programática” e pragmática: de facto, através de uma atitude arrogante e elitista, Montalvor expõe uma ideia de afastamento da sociedade e da massa, dizendo que o grupo que constituirá *Orpheu* será o do “exílio” e de personalidades com um “ideal esotérico”,⁷⁷ ou seja de personalidades diferentes do que o público burguês poderia esperar.

⁷⁴ Ivi, p. 549.

⁷⁵ D. Vila Maior, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁶ L. de Montalvor, “Introdução”, em “*Revistas*”, *Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, ed. de Ricardo Marques, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, IELT-FCSH, p. 11. http://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu_n_1_web.pdf, acessado a 13 de novembro de 2020.

⁷⁷ D. Vila Maior, *op. cit.*, p. 78.

Nota-se, além disso, a presença de “intenções puras e raras”, que como a capa e o título, remetem para uma dimensão simbolista-decadente, reforçando o conceito de “sutura” entre passado e futuro e caracterizando a revista, mais uma vez, como híbrida.

Mas, esta nova geração de poetas e artistas órficos será diferente também porque:

Esta linha de querer acercar em Beleza, ORPHEU, necessita de vida e palpitação, e não é justo que se esterilize individual e isoladamente cada um que a sonhar nestas coisas de pensamento, lhes der orgulho, temperamento e esplendor - mas pelo contrário se unam em seleção e a deem aos outros que, da mesma espécie, como raros e interiores que são, esperam ansiosos e sonham nalguma coisa que lhe falta, - do que resulta uma procura estética de permutas: os que nos procuram e os que nós esperamos...

Bem representativos da sua estrutura, os que a formam em ORPHEU, concorrerão adentro do mesmo nível de competência para o mesmo ritmo, em elevação, unidade e descrição, de onde dependerá a harmonia estética que será o tipo da sua especialidade.⁷⁸

Aqui, Montalvor acrescenta que a revista não terá uma hierarquia ou um chefe que se imponha, mas todos os colaboradores participarão da mesma maneira com as suas obras e composições porque um dos objetivos de *Orpheu* será o “cultivo da excepção e da diferença”:⁷⁹ só através da formação de um grupo será possível realizar uma harmonia da revista mas também a possibilidade de emergir e de ser reconhecido de cada intelectual. Não se deve esquecer que os jovens órficos eram pessoas que viviam intensamente todas as mudanças do século, com um carácter antissocial e individualista e que queriam distinguir-se e provocar um escândalo na sociedade da época através de novas formas estéticas.⁸⁰

Finalmente, como explica Eduardo Paz Barroso, a última parte da introdução confirma que a harmonia estética realizará uma nova arte “impossível de se confundir com qualquer outra manifestação de gosto”:⁸¹ isto significa que a revista não terá como objetivo uma receção geral e global mas, pelo contrário e retomando o carácter elitista e esotérico expresso nas primeiras linhas, será destinada aos poucos leitores que serão capazes de compreender os seus conteúdos.

Estas premissas foram concretizadas porque, efetivamente, o primeiro número de *Orpheu* provocou, especialmente em Portugal, um verdadeiro escândalo, como será confirmado nas cartas de Mário de Sá-Carneiro que, apesar de serem poucas porque no

⁷⁸ L. de Montalvor, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁹ D. Vila Maior, *op. cit.*, p. 79.

⁸⁰ Ivi, p. 79.

⁸¹ E. Paz Barroso, *op. cit.*, p. 47.

período do lançamento da revista ele tinha voltado para Lisboa, são muito úteis no que respeita à organização do segundo número e ao seu fim.

2.3.1 A aparição de *Orpheu*

Graças ao pai de Mário, Carlos de Sá-Carneiro, que se ocupou do financiamento do projeto, o primeiro número de *Orpheu* saiu em março de 1915, mas não teve uma recepção positiva pela crítica portuguesa. Por exemplo, o artigo de 30 de março de 1915 do jornal *A Capital* tinha por título “Literatura de Manicómio” e chamou os poetas de *Orpheu* “artistas de Rilhafoles”, com referência ao hospital psiquiátrico.

A este propósito, é muito interessante o estudo de Fernando Cabral Martins, o qual escreve:

A Vanguarda provoca no público seu contemporâneo a sensação de que houve um enlouquecimento colectivo dos artistas que a si mesmos se descrevem como avançados. Além disso, as alterações da representação mimética nas artes visuais podem ser sentidas como uma espécie de dissolução psíquica. A libertação das regras do razoável é uma queda perigosa no campo do irracional e do inconsciente. Ora, a circunstância de *Orpheu* é, precisamente, a da Vanguarda – onde a loucura é a marca de um excesso e de uma crise. De um excesso em relação aos limites da razão e do sentido, e de uma crise em relação aos protocolos milenares da representação.⁸²

Os poetas órficos deixaram de considerar a loucura como uma doença e, pelo contrário, começaram a considerá-la um valor. Sempre segundo o estudo de Cabral Martins, o choque provocado por *Orpheu* deveu-se ao facto de os leitores e os críticos da época não terem sido capazes de compreender por um lado, a atitude modernista de “continuidade” e, por outro lado, a de “rutura” com o passado, que teria provocado o nascimento de uma arte nova.

O entusiasmo da recepção da revista é bem evidente na carta de 4 de abril de 1915 escrita por Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues, outro colaborador de *Orpheu*, o qual publicou alguns poemas assinados com o pseudónimo Violante de Cysneiros. Na carta, Pessoa escreve:

Ontem deitei no correio um *Orpheu* para si. Foi só um porque podemos dispor de muito poucos. Deve esgotar-se rapidamente a edição. Foi um triunfo absoluto, especialmente com o reclame que *A Capital* nos fez com uma tarefa na 1.ª página, um artigo de duas colunas. Não lhe mando o jornal porque lhe escrevo à pressa, da Brasileira do Chiado. Para a mala seguinte contarei tudo

⁸² F. Cabral Martins, “A loucura e o génio de *Orpheu*”, in *100 Orpheu*, ed. de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita, Porto, Edições Esgotadas, 2016, p. 475.

detalhadamente. Há imenso que contar. Agora tenho tido muito que fazer. Da livraria depositária é que seguirão os exemplares para os assinantes e livrarias daí. Naturalmente não há números para irem para todos os nomes que v. indica. Vão para alguns. Naturalmente temos que fazer segunda edição. «Somos o assunto do dia em Lisboa»; sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente — mesmo extra-literária — fala no *Orpheu*. Há grandes projectos. Tudo na mala seguinte. O escândalo maior tem sido causado pelo 16 do Sá-Carneiro e a Ode Triunfal.⁸³

Como confirma Pessoa, a geração de Orpheu foi entusiasta e, de facto, usou este escândalo pedindo, pelo segundo número da revista que saiu em 28 de junho de 1915, a participação do poeta e pintor Ângelo de Lima, o qual era realmente louco e se encontrava internado no Hospital de Rilhafoles, e também a “colaboração especial do futurista Santa-Rita Pintor”.⁸⁴

Mas a carta de Pessoa é importante porque ele escreve claramente que o escândalo principal foi a presença da “*Ode Triunfal*” de Álvaro de Campos e dos poemas de Mário de Sá-Carneiro, extraídos do volume *Indícios de Ouro*, que se consideraram poemas ligados ao Simbolismo.

Nesta altura, e para compreender melhor as críticas negativas a *Orpheu*, há que debruçar-se sobre alguns destes poemas, que se encontram também na correspondência de Sá-Carneiro a Pessoa e constituem um assunto do seu intercâmbio, ou seja, nomeadamente “*Apoteose*”, “*Taciturno*” e “*Distante Melodia*”.

2.3.2 Mário de Sá-Carneiro e o Simbolismo

Os três poemas que se analisarão foram depreciados pela crítica da época porque considerados ainda relacionados com a tradição simbolista.

No que respeita ao soneto “*Apoteose*”, foi enviado a Pessoa em 28 de junho de 1914 e a sua origem está explicada noutra carta, a de 13 de julho de 1914. Nesta carta, encontra-se uma das temáticas principais da obra de Mário Sá-Carneiro, a infância: ele escreve ao amigo que “não tem estados de alma” e se sente uma criança que percebe o fim da idade infantil, razão pela qual está com muita saudade da sua ama e do seu pai,

⁸³ F. Pessoa, “Carta a Armando Côrtes-Rodrigues - 4 Abr. 1915”, in *Arquivo Pessoa: Cartas de Fernando Pessoa a Armando-Cortes Rodrigues*, ed. de Joel Serrão, Lisboa, Confluência, 1944. <http://arquivopessoa.net/textos/815>, acedido a 17 de novembro de 2020.

⁸⁴ R. Marques, “Orpheu 2”, in “*Revistas*”, *Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, ed. de Ricardo Marques, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, IELT-FCSH, p.3. http://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu_n_1_web.pdf, acedido a 13 de novembro de 2020.

que se mudou para África. Este estado de espírito levou Sá-Carneiro a escrever o soneto, que representa o fim da “ilusão” da infância.⁸⁵

De facto, a última imagem presente no poema é a de um “jardim estagnado”: a palavra “jardim” refere-se à infância do autor, passada no campo com os avós, mas, o adjetivo “estagnado” implica a ruína, ou seja, indica que este período acabou. Também o luar, a luz e as orquídeas estão associados à ânsia, ao perdão e ao pranto, que representam as emoções do autor face a esta consciencialização. De acordo com Vila Maior, este derrotismo derivante da procura constante de algo superior, será uma das temáticas principais da obra de Sá-Carneiro.⁸⁶

Outro poema interessante é “*Distante melodia*”, enviado com a carta de 30 de junho de 1914. Sá-Carneiro escreve que se trata de uma poesia “bastante esquisita” e que, muito mais que “*Apoteose*”, descreve bem o seu estado de espírito atual “artificial - morto - mas vivo”.⁸⁷

Mais uma vez, o tema da poesia é o forte arrependimento pelo fim da infância, recriada através duma série de imagens metafóricas, como as cores, as flores e as estrelas, que evocam sensações dum tempo escorregadio, mas leve. A sensação de profunda nostalgia emerge sobretudo nas últimas duas estrofes: há a referência à cidade de Bizâncio, que na poesia simbolista representa o oriente e o exótico e, na última estrofe, o autor se considera um “Rei exilado”, fechando o poema com a palavra “sereia”. A sereia remete para uma dimensão de sonho, onde o autor gostaria de perder-se, e representa outra referência ao Simbolismo.⁸⁸

Por último, outro poema interessante é “*Taciturno*”, que se encontra na carta de 17 de agosto de 1914. Sá-Carneiro afirma que se trata de um poema “numa acepção paralela à dos «noturnos», em música ou poesia”⁸⁹ e pede a Pessoa a sua opinião. Também através destas estrofes o autor exprime o seu estado de espírito atual, onde a sua alma está triste pelo passado e num estado de angústia. No entanto, esta ânsia assume uma beleza medieval, como demonstra, por exemplo, a primeira estrofe, onde as imagens do “ouro

⁸⁵ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, pp. 237-238.

⁸⁶ D. Vila Maior, “Modernismo e indagação identitária”, in *Revista da Anpoll*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 38:1 (2015), p. 216.
<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/849>, acessado a 14 de novembro de 2020.

⁸⁷ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 224.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 226-227.

⁸⁹ *Ivi*, p. 258.

marchetado” e das “pedras raras” estão relacionadas com a imagem do “ouro sinistro”, que exprime esta sensação obscura. Também o verso “Cibório triangular de ritos infernais” revela a oposição entre algo puro e corrompido: de facto, o cibório refere-se ao âmbito santo, mas, no caso do autor, a sua alma é impura, porque nela há “ritos infernais”.

Como se pode compreender através desta análise geral dos poemas, há muitos elementos que remetem para a tradição simbolista e que confirmam, assim como no que respeita à capa, ao título e à introdução de *Orpheu I*, a presença da herança cultural do passado e as ideias de “sutura” e “continuidade”: há que destacar a apreensão pela realidade exterior e presente do autor, o qual tenta encontrar uma consolação através do refúgio na dimensão do sonho infantil.

2.3.3 “*Manucure*”: entre tradição e modernidade

Apesar de não representar uma verdadeira adesão ao Futurismo, o poema “*Manucure*” de Mário de Sá-Carneiro é, sem dúvida, o mais futurista do autor. Uma análise deste poema é necessária porque permite, por um lado, compreender a posição do autor em relação às vanguardas e, por outro lado, permite ver as diferenças que revelam a evolução literária de Mário de Sá-Carneiro face aos três poemas mencionados no parágrafo anterior.

Como já se disse, o segundo número de *Orpheu* viu a participação de autores e pintores, como Ângelo de Lima ou Santa-Rita Pintor, que orientaram a revista para uma linha vanguardista e que contribuíram, mais uma vez, para o escândalo cultural. No que se refere a Mário de Sá-Carneiro, Orietta Abbati sublinha que foi definido pelo jornal *A Capital* um “rapaz mastodôntico” devido ao poema “*Manucure*”, considerado também por Fernando Pessoa uma *blague*,⁹⁰ uma brincadeira.

No seu estudo sobre o poema, Abbati afirma que:

Revela toda a impetuosa e dinâmica sintaxe da modernidade, certamente estimulada pelo contacto com Paris, a capital cultural europeia que o autor de *Dispersão* reelabora misturando-a com o seu peculiar vocabulário e o seu mundo poético, onde persistem indelevelmente traços do gosto refinado de fin-de-siècle, conjugados com um residual e incongruente dandismo, – como se constatará mais adiante – com «um pouco de Europa na alma» [...]. A impressão imediata é de

⁹⁰ O. Abbati, “«Meus olhos ungidos de Novo»: *Manucure* de Mário de Sá-Carneiro, poema órfico de Vanguarda, «apesar de blague?»”, in *100 Orpheu*, ed. de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita, Porto, Edições Esgotadas, 2016, p. 15.

uma, mesmo se involuntária ou talvez não, desvalorização daquela que foi sucessivamente considerada entre os poucos exemplos de poesia futurista.⁹¹

Estas afirmações revelam o vanguardismo de Mário de Sá-Carneiro, o qual encontra a sua expressão com a lógica marinettiana das palavras em liberdade presente em “*Manucure*”. Esta característica coloca o poema numa posição estranha relativamente à sua produção literária.

Na opinião de Abbati, este poema é o resultado da permanência de Sá-Carneiro em Paris, que reflete a necessidade do cosmopolitismo dos modernistas: os vários estímulos da capital francesa permitiram ao autor a divulgação das vanguardas em Portugal, uma necessidade que está fortemente presente na carta de 10 de agosto de 1915, onde se lê:

Exorto-o intensamente a que não descure a propaganda europeia do *Orfeu* - claro com traduções (talvez não necessariamente integrais - trechos bastarão, creio) sobretudo das odes, da “Chuva oblíqua” e da “*Manucure*”. Não poupe exemplares - pois p[ar]a que os queremos nós?... Por mim não mandei o *Orfeu* ao movimento futurista - mesmo porq[ue] não sei o endereço. Para centralizar - *mande você*. Não lhe parece melhor? Diga.⁹²

O interesse de Sá-Carneiro pelas vanguardas deduz-se claramente noutra carta, a de 13 de agosto de 1915. Leia-se:

Na galeria Sagod, o templo cubista-futurista de q[ue] lhe falei já numa das minhas cartas comprei ontem um volume: *I Poeti Futuristi*. É uma antologia abrangendo o Marinetti e m[ui]tos outros poetas: Mario Bètuda, Libero Altomare etc. etc. Em acabando de ler o catapázio (1 semana) vou-lho mandar em presente. Já lá descobri uns Fu fu... cri-cri... cucurucu... Is-holá... etc. m[ui]to recomendáveis. Vamos a ver... A propósito: não se esqueça por princípio nenhum de mandar com brevidade 2 exemplares do *Orfeu* (ou 3) p[ar]a o movimento futurista. (A propósito: não haveria meio de saber se ainda existe - ou apenas está interrompida pela guerra - a revista internacional de literatura *Poesia* dirigida pelo Marinetti e, segundo anúncio inserto no vol[ume] q[ue] ontem comprei - colaborada por italianos, franceses, belgas, espanhóis, e ingleses? [...] Se a revista existisse - nós poderíamos m[ui]to possivelmente ser colaboradores. Por tudo isto, não deixe de enviar o *Orfeu* aos homenzinhos).⁹³

Neste trecho menciona-se a revista *Poesia* fundada por Filippo Tommaso Marinetti e não só: Mário de Sá-Carneiro mostra-se tão entusiasta pela vanguarda que chega, nas linhas finais da carta, a propor a Pessoa uma possível colaboração dos intelectuais portugueses na revista confirmando, outra vez, a necessidade de introduzir

⁹¹ Ivi, pp. 16-17.

⁹² M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 347.

⁹³ Ivi, pp. 351-352.

Portugal num espaço internacional. Todavia, Fernando Pessoa parece não gostar muito desta corrente literária: na verdade, na carta “reencontrada” por Pedro Eiras de 28 de agosto de 1915, o autor diz que aguardará *I Poeti Futuristi* porque poderia ser interessante traduzir alguns poemas para “agitar o psiquismo nacional” mas, ao mesmo tempo, escreve que “não pertencemos à escola dos homenzinhos”.⁹⁴

Pelo contrário, como afirma Ricardo Vasconcelos, Sá-Carneiro tenta alcançar o objetivo internacional aproximando-se ao movimento futurista através do seu poema, que “historicamente foi reconhecido como um exercício futurista”⁹⁵ e que apresenta também muitos elementos que pertencem ao Cubismo. De acordo com Vasconcelos, o conhecimento da arte cubista deve-se ao facto de Mário de Sá-Carneiro frequentar Santa-Rita Pintor, cuja relação será analisada pormenorizadamente no último capítulo desta tese: nessa altura, é preciso sublinhar que em “*Manucure*” há algumas passagens em que a corrente artística é realizada em poesia e que demonstram a aproximação do autor às vanguardas.

O poema pode ser dividido em duas partes, uma primeira onde emerge o pós-simbolismo próprio do autor e uma segunda onde ele se aproxima à estética vanguardista.

Na parte inicial, o autor descreve-se sentado sozinho num café, a fazer uma manicure: de acordo com o estudo de Vasconcelos, nesta parte se encontra uma representação artística do autor, envolvido num quadro cubista onde se intersectam planos e se sobrepõem ângulos, como mostram os versos “Mil cores no Ar / Mil vibrações latejantes / Brumosos planos desviados / Abatendo flechas, listas volúveis, discos flexíveis”.⁹⁶

Abbati acrescenta que os primeiros versos são uma perfeita descrição da vida parisiense de Sá-Carneiro, o qual se considera um *dandy* que se afasta da vida “lepidóptera burguesa” e se refugia num espaço adequado à realização da sua poética, representado pelos versos “E tudo, tudo assim me é conduzido no espaço / Por inúmeras

⁹⁴ P. Eiras, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁵ R. Vasconcelos, “The Cubist Experimentation of Mário de Sá-Carneiro”, in *Pessoa Plural: Revista de estudos pessoanos*, ed. de Onésimo Almeida, Paulo de Medeiros e Jerónimo Pizarro, San Diego State University, 17:6 (2014), p. 106. https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue6/PDF/I6A06.pdf, acessado a 19 de novembro de 2020.

⁹⁶ *Ibidem*.

interseções de planos / Múltiplos, livres, resvalantes”.⁹⁷ Nestes versos se encontram os -ismos modernistas teorizados por Sá-Carneiro e Pessoa, o Sensacionismo e, sobretudo, se faz mais sentir o Interseccionismo, até chegar aos versos “Frágil! Frágil! / 843 - Ag Lisbon / 492 - Wr Madrid”, escritos em maiúsculas, em negrito e com uma grafia maior do que o resto do texto, que demonstram a aplicação do princípio marinettiano das palavras em liberdade e a adesão de Sá-Carneiro ao Futurismo.

De acordo com a análise de Abbati, o autor expõe claramente a sua posição relativamente às vanguardas nos versos sucessivos:

Meus olhos ungidos de Novo,
Sim! Meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas
Não param de fremir, de sorver e faiscar
Toda a beleza espectral, transferida, sucedanea,
Toda essa Beleza-sem-Suporte,
Desconjuntada, emersa, variavel sempre
E livre - em mutações contínuas,
Em insondaveis divergencias...⁹⁸

O Futurismo não tinha uma proliferação em Portugal e, como já foi dito antes, quer a carta de Pessoa quer a sua opinião sobre o poema do amigo, considerado uma *blague*, parecem confirmar o afastamento dos intelectuais portugueses relativamente a esta corrente. Como afirma Nuno Júdice, a forma portuguesa do Futurismo será a corrente literária do Sensacionismo, que representará o auge da intenção de reconstruir a cultura e a literatura portuguesa numa ótica nacional.⁹⁹

Pelo contrário, Sá-Carneiro nestes versos coloca-se numa posição diferente, declarando o seu entusiasmo também pelo Cubismo e definindo as vanguardas uma “Beleza-sem suporte”.¹⁰⁰

Continuando com o poema, a aplicação da estética futurista torna-se cada vez mais frequente e evidente através de séries de números, letras alfabéticas, exaltação das onomatopeias e, inclusivamente, através de páginas inteiras que reproduzem alguns

⁹⁷ M. de Sá-Carneiro, “Manucure”, in “Revistas”, *Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, ed. de Ricardo Marques, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, IELT-FCSH, p. 100. http://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu_n_2_web.pdf, acessado a 19 de novembro de 2020.

⁹⁸ *Ivi*, p. 101.

⁹⁹ N. Júdice, “A ideia nacional no período modernista português”, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, Edições Colibri, 9:13 (1996), p. 326. <http://hdl.handle.net/10362/6928>, acessado a 20 de novembro de 2020.

¹⁰⁰ M. de Sá-Carneiro, “Manucure”, *cit.*, p. 100.

títulos de jornais e anúncios, escritos com caracteres tipográficos diferentes e maiores do que os do resto da poesia.

As últimas páginas são muito interessantes: após todo este clímax de “palavras em liberdade, sons sem-fio”,¹⁰¹ Sá-Carneiro recupera a descrição inicial do *dandy* sentado no café, afirmando que “Tudo quanto oscila pelo Ar”. Nessa altura aparecem os elementos principais da poética sá-carneiriana, como as cores, a dimensão do sonho e a impossibilidade de apanhar esta “Beleza inatingível” e, como conclui Abbati, o poeta “fica completamente fora de si, indo ao encontro da mais radical e barulhenta dispersão do próprio eu, para se anular no pirotécnico espetáculo final das onomatopeias Marinettianas”.¹⁰²

2.4 O fim de *Orpheu*

Depois de ter delineado as características principais do Modernismo português, as quais são bem visíveis através da análise dos poemas de Mário de Sá-Carneiro, esta última parte do capítulo abrangerá o fim da revista *Orpheu*, um assunto que foi frequentemente objeto de discussão na correspondência dos dois diretores Sá-Carneiro e Pessoa.

Como já referido, o pai de Sá-Carneiro tratou do financiamento da revista que deveria ter sido trimestral e, de facto, os dois números saíram em março e em junho de 1915. O *Orpheu 3* já estava projetado por Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa: por exemplo, na carta de 6 de agosto de 1915, Pessoa salienta a urgência da saída do terceiro número, perguntando a Sá-Carneiro se ele concorda com uma impressão mais barata e, sobretudo, afirmando que “Orpheu não pode esmorecer nesta hora tão Europa, que combate com rotativas”;¹⁰³ outro exemplo é o das últimas linhas da carta de 24 de agosto de 1915, onde Sá-Carneiro responde ao amigo dizendo que não sabe como organizar o terceiro número da revista e pede um conselho a Pessoa, o qual, na carta já mencionada, a de 28 de agosto insiste na organização do número, escrevendo que “Para sair em fins de Setembro, já não temos muito tempo (talvez seja mais razoável pensar em Outubro)”.¹⁰⁴

Na carta seguinte, a de 30 de agosto de 1915, Sá-Carneiro escreve que está de acordo com o amigo no que respeita a *Orpheu 3* que, como foi afirmado no primeiro

¹⁰¹ Ivi, p. 106.

¹⁰² O. Abbati, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰³ P. Eiras, *Cartas reencontradas de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro, cit.*, p. 27.

¹⁰⁴ Ivi, p. 41.

número, deveria ter saído no mês de setembro do mesmo ano ou, na melhor das hipóteses, ao início do mês de outubro. De facto, na carta pode ler-se:

Eis pelo que segundo a sua carta eu vou estabelecer o sumário do *Orpheu 3*:

Fernando Pessoa - Poemas 15 páginas

Álvaro de Campos - A Passagem das Horas 15 páginas

M. de Sá-Carneiro - Para os Índicios de Ouro, II serie 10 páginas

Numa de Figueiredo - Pihérias em francês 5 páginas

António Bossa - Pederastas 8 páginas

Albino de Menezes - HZOK 10 páginas

Almada Negreiros - Cena do Odio 10 páginas

$15 + 15 + 10 + 5 + 8 + 10 + 10 = 73$.¹⁰⁵

Como se pode observar, neste trecho Sá-Carneiro define a organização das obras do terceiro número da revista: podem destacar-se os nomes de António Bossa e Numa de Figueiredo, os quais teriam contribuído, na opinião de Sá-Carneiro ao “*record* do cosmopolitismo: *preto português* escrevendo em *francês*. Acho ótimo. Faltavam-nos mesmo os artistas de cor”.¹⁰⁶

Esta carta é muito interessante porque, além do entusiasmo do autor pela participação desses novos colaboradores da revista, ele insiste na publicação do terceiro número, dizendo ao amigo que deve ser impresso até aos primeiros dias de outubro, deixando a responsabilidade a Pessoa. Além disso, o *Orpheu 3* teria incluído também um horóscopo, cujo esboço se encontra num caderno de apontamentos de Fernando Pessoa: como explica Paulo Cardoso no seu livro, a astrologia foi uma grande paixão de Pessoa que influenciou a sua produção literária depois de ele ter lido os manuais do autor inglês Alan Leo.¹⁰⁷

No entanto, o projeto do terceiro número não chegou à sua concreta realização, como demonstra a carta de 13 de setembro de 1915:

Meu Querido Amigo,

custa-me muito a escrever-lhe esta carta dolorosa - dolorosa para mim e para você. Mas por mim já estou conformado. A dor é pois neste momento sobretudo pela grande tristeza que lhe vou causar. Em duas palavras: temos desgraçadamente de desistir do nosso *Orpheu*. Todas as razões lhe serão dadas, melhor pela carta do meu Pai que junto incluo e que lhe peço não deixe de ler. Claro que é devida a um momento de exaltação. No entretanto cheia de razões pela conta

¹⁰⁵ M. de Sá-Carneiro, *Em ouro e alma: correspondência com Fernando Pessoa, cit.*, p. 369.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ P. Cardoso, *Fernando Pessoa. L'astrologo*, ed. di Jerónimo Pizarro e Romana Petri, Roma, Cavallo di Ferro, 2012, p. 8.

exorbitante que eu obrigo o meu Pai a pagar - o meu Pai que foi p[ar]a África por não ter dinheiro e que lá não ganha sequer para as despesas normais, quase.¹⁰⁸

As palavras de Mário de Sá-Carneiro revelam toda a tristeza e a desilusão pela impossibilidade de publicar o *Orpheu 3* devido à falta de dinheiro. Na verdade, o autor explica que a primeira razão se deve ao seu pai não poder continuar o financiamento do projeto porque em África não consegue ganhar dinheiro suficiente.

Depois, Sá-Carneiro acrescenta:

Mas não se trata sequer disto: o simples aparecimento do nº 3 do *Orpheu* - feito ainda sob a minha responsabilidade (mesmo que eu não estivesse certo de tirar toda a despesa) seria na verdade mostrar em demasia ao meu Pai a minha insubordinação. Você, meu querido amigo, tenho a certeza que não obstante o grande dissabor que esta notícia lhe vai causar concorda em que as circunstâncias me inibem absolutamente e assim se conformará e me perdoará. Pena ter criado ilusões, e feito com que você falasse a colaboradores etc. Ao meu Pai, de resto, em desculpa eu disse-lhe que do nº 2 do *Orpheu* ainda havia dinheiro de que lhe daria contas. Não posso de forma alguma dispôr dele [...]. Eu não posso nas presentes circunstâncias, de forma alguma, continuar com o *Orpheu*.¹⁰⁹

Como foi antecipado no capítulo primeiro desta tese, o problema do dinheiro volta constantemente na vida de Sá-Carneiro, provocando-lhe vergonha e decepção pela não realização dos seus projetos literários e tornando-se cada vez mais frequente nos últimos meses da sua vida.

Como se pode ler, a carta mencionada está cheia de sentimentos que o levam a considerar-se “o único culpado” do fim da revista, a pedir continuamente perdão ao amigo e a procurar nele compreensão relativamente à sua situação atual.

Pessoa responderá a Sá-Carneiro através do postal de 16 de setembro, em que é possível destacar outra vez, para além da tristeza e da infelicidade sobre a notícia do fim do *Orpheu*, a forte ligação entre os dois autores, os quais, por um lado, partilhavam as mesmas ideias literárias, dado que pertenciam, como explicado anteriormente através da análise de Vila Maior, a uma geração de intelectuais e, por outro lado, conseguiam manter a correspondência ao abrigo da sua amizade, o sentimento que lhes permitiu uma total compreensão.

Aqui, é preciso mencionar outra carta de Pessoa sobre *Orpheu*, ou seja, a de 20 de setembro de 1915. Leia-se:

¹⁰⁸ M. de Sá-Carneiro, *Em ouro e alma: correspondência com Fernando Pessoa, cit.*, p. 378.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Meu querido Sá-Carneiro:

Orpheu não acabou. O que começamos com *Orpheu* não depende da existência de tipografias, de contas ou do papel com que se fazem revistas, nem sequer da existência de Portugal e da Europa, da língua portuguesa ou de haver a alma e a matéria, mas pertence a outra ordem da existência, que nos impõe a sua vontade por símbolos que não podemos decifrar [...]. Tudo é mais do que isto, porque isto é apenas partes, e um plano superior designou este ocultamento da nossa revista; «ocultamento», note: o que se deixa de ver não desaparece forçosamente, mas segue existindo noutra plano, ou pede outro tempo. Nesse tempo, meu querido Amigo, *Orpheu* existirá, pois existe ainda e sempre.¹¹⁰

Através destas palavras, Pessoa tenta confortar Sá-Carneiro e explica-lhe que reconhece e aceita o fim da revista pelas razões económicas já referidas. Todavia, ele afirma que existem outras razões que podem ser defendidas além do dinheiro e que fazem com que *Orpheu* continue.

Mais tarde, o mesmo Sá-Carneiro concordará com o amigo relativamente à possível continuação da revista, escrevendo-lhe que Santa-Rita Pintor se propõe a suportar as despesas tipográficas. Mas, deixando o assunto de Santa-Rita para o último capítulo da tese, esclareceremos melhor as palavras de Pessoa utilizando as reflexões do ensaísta Eduardo Lourenço sobre a geração dos órficos e o estudo de Isabel Ponce de Leão, cujo título é “*Orpheu acabou. Orpheu continua*”.

Primeiramente, Lourenço confirma o legado histórico-cultural de *Orpheu* explicando que os colaboradores da revista consideraram o semideus o principal representante da poesia e, ao mesmo tempo, consideraram a poesia como deus. Lourenço acrescenta que esta ideia teve algumas consequências, por exemplo o facto de os deuses exigirem sacrifícios aos seres humanos e, na verdade, os próprios colaboradores da revista, como Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa ou Ângelo de Lima, se suicidaram por causas diferentes como se quisessem personificar este ideário agónico.¹¹¹

Desta forma, as palavras da carta de Pessoa podem ser interpretadas através do pensamento de Lourenço, porque revelam uma dimensão intemporal de *Orpheu*, que coloca o discurso literário para além do seu tempo e do seu espaço e permite reconhecer e valorizar esta geração de jovens intelectuais como um fenómeno que permanece vivo na memória cultural portuguesa e universal.¹¹²

¹¹⁰ P. Eiras, *op.cit.*, pp. 55-56.

¹¹¹ E. Lourenço, cit. in D. Vila Maior, *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Almedina, 1996, p. 109.

¹¹² Ivi, p. 110.

Em segundo lugar, os colaboradores da revista conseguiram alcançar um objetivo importante, que não foi o da rutura total com a tradição passada, mas uma mudança que permitisse uma continuidade entre velho e novo: efetivamente, as obras presentes nos dois números publicados, como as de Sá-Carneiro analisadas nos parágrafos anteriores, demonstram esta continuação. De acordo com Isabel Ponce de Leão, a novidade principal de *Orpheu* foi a desnacionalização da arte, uma arte que devia entrar na sociedade e contribuir para o seu progresso.

A revista acabou por causa das razões referidas por Sá-Carneiro e Pessoa, mas, por um lado, “*Orpheu* continua” nas obras produzidas pelos seus colaboradores e, por outro lado, continua a sua existência também através do aparecimento de revistas sucessivas. Por exemplo, *Portugal Futurista*, *Contemporânea* e *Athena*, “continuaram de forma diversificada o legado de *Orpheu*, defendendo o modernismo”.¹¹³

De facto, estas revistas viram a participação dos autores de *Orpheu* e, inclusive, *Athena* foi dirigida pelo mesmo Fernando Pessoa: no entanto, a revista principal “que, verdadeiramente, ensinou a ler a produção órfica”¹¹⁴ e que, por isso, merece ser referida, foi a *presença*.

Apesar das diferenças entre as duas revistas, *presença* pode ser considerada a revista do segundo Modernismo português e a sucessora de *Orpheu*, como confirmam também as palavras de José Régio no artigo “*Da geração modernista*” do número 3. O autor considera Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro os autores através dos quais “a literatura portuguesa acompanha o movimento europeu da arte moderna”,¹¹⁵ e afirma que são os “mestres contemporâneos” porque conseguem exprimir as tendências mais avançadas da sua época e, por último, acrescenta que “são os *futuristas*. Os sucessores destes serão os que exprimirem o futuro ainda não expresso por estes - os *futuristas* de depois”.¹¹⁶

Além disso, o artigo de Régio continua com uma parte dedicada inteiramente a Mário de Sá-Carneiro: no que se refere à sua obra, Régio define alguns tópicos do autor,

¹¹³ I. Ponce de Leão, “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua”, in *Orpheu e o Modernismo português: livro do colóquio*, Lisboa, Fundação Eng. António de Almeida, 2016, p. 40.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 43.

¹¹⁵ J. Régio, “*Da geração modernista*”, in *Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, IELT-FCSH, p. 1. <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/33/183?Itemid=>, acedido a 23 de novembro de 2020.

¹¹⁶ *Ibidem*.

destacando uma tragédia que o leva constantemente à procura do “Além” e refugiar-se no sonho da Beleza, exatamente como acontece nos poemas analisados nos parágrafos anteriores. Com efeito, Mário de Sá-Carneiro é definido o “maior poeta contemporâneo”, pelo facto de na sua obra se misturar Romantismo e Decadentismo.

Após esta primeira apresentação, Régio fala mais detalhadamente sobre Sá-Carneiro, descrevendo um autor complexo pelas suas várias facetas que, mais uma vez, estão presentes tanto na sua vida real quanto na sua vida de autor: nele se misturam sentimentos divergentes, que se alternam e que são inevitavelmente transportadas para a sua poesia. Segundo o pensamento de Régio, Sá-Carneiro caracteriza-se por uma “Dor agitada e colorida”, ou seja, por uma alternância entre um ódio e uma admiração por si mesmo, quase como se ele tivesse uma máscara que não permite ver a sua real personalidade.

Mas é exatamente isto que o torna moderno:

Eis como Mário de Sá-Carneiro surge a sofrer por excitantes e modos inteiramente anómalos na Poesia portuguesa. A Tragédia enriquece-se nele de novos meios de expressão, e a Dor é encarada na sua multiplicidade de aspectos. Eis talvez a característica mais notável com que o Poeta concorre à Poesia moderna. Junte-se-lhe um extraordinário tacto do Mistério; uma obediência aguda às vozes do subconsciente; e um tal instinto vivificador e renovador.¹¹⁷

Portanto, Mário de Sá-Carneiro, com a sua complexidade pessoal e também artística, torna-se porta-voz daquela modernidade que os intelectuais de *Orpheu* queriam espalhar no seu país e na sua época e, para utilizar as palavras de Régio no seu artigo, ele é o “maior intérprete da melancolia moderna, e um dos grandes poetas portugueses de qualquer tempo”.

O papel de Sá-Carneiro é sublinhado mais uma vez por Eduardo Lourenço, o qual sustenta que o autor representa “a consciência da linha que liga o Modernismo à Vanguarda”.¹¹⁸ Esta ligação estabelece-se entre a “aventura ontológica negativa” e “o caos da modernidade, imagem multicolor e dura da Queda”: isto significa que a ausência da essência humana e a sensação permanente de inadequação perante à vida real, que caracterizam toda a produção artístico-literária de Sá-Carneiro, o levam à procura de uma

¹¹⁷ Ivi, pp. 1-2.

¹¹⁸ E. Lourenço, cit. in F. Cabral Martins, “Eduardo Lourenço e a revolução órfica”, in *Revista Estranhar Pessoa*, ed. de Caio Gagliardi e Pedro Sepúlveda, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 6:7, (2019), p. 51. https://static1.squarespace.com/static/51d2b64ae4b0a433e9c0c726/t/5ca5c2f91905f48ae20f06e4/1554367225674/Martins_Eduardo+Louren%C3%A7o_n6.pdf, acessado a 24 de novembro de 2020.

saída na modernidade que o rodeia, especialmente na cidade de Paris, buscando um refúgio, embora impossível de atingir, através da cultura vanguardista.

2.5 O ideal nacional em Mário de Sá-Carneiro

A última parte deste capítulo será dedicada à análise de uma temática típica dos intelectuais modernistas que se encontra também na obra de Mário de Sá-Carneiro e que resulta importante para o aprofundamento do autor: o ideal nacional.

No que respeita a este tema, surge a partir da crise provocada pelo ultimato inglês a Portugal de 1890, cujas consequências foram analisadas no início do capítulo, e que levará ao fim da monarquia e à proclamação da República em 1910. Como afirma Nuno Júdice, a ideia central desta época será uma trindade de componentes: a pátria, a nação e o povo.

Esta trindade será uma das bases principais do aparecimento da geração de *Orpheu* e da afirmação do ideal nacional no sentido moderno. Em particular, o conceito de “nação” que os intelectuais modernistas criticarão será o de Teixeira de Pascoaes, segundo o qual a nação se criava através da fusão entre o homem e a paisagem, que era a principal responsável pelas características do primeiro. Deste modo, nasceu o Saudosismo, a corrente literária baseada na exaltação do sentimento da saudade e que será superada evoluindo para o Sensacionismo de Fernando Pessoa. De acordo com Júdice, este -ismo constituirá o primeiro ponto para a reconstrução de uma identidade nacional que, em contraste com a dependência do homem pela paisagem teorizada por Pascoaes, será caracterizada pelo individualismo do artista moderno.¹¹⁹

O ideal nacional, apesar de ser muito evidente nos modernistas, como acontece por exemplo em Fernando Pessoa ou Almada Negreiros, está presente também em Mário de Sá-Carneiro, embora de modo menos explícito e de uma forma particular.

Como argumenta Madeira D'Ascensão no seu artigo, através das suas cartas a Pessoa, Sá-Carneiro traça dois caminhos que permitem evidenciar o ideal nacional e que permitem chamá-lo “emigrante especial”:¹²⁰ por um lado, o caminho do homem que se

¹¹⁹ N. Júdice, “A ideia nacional no período modernista português”, *cit.*, pp. 325-326.

¹²⁰ M. J. Madeira D'Ascensão, “A identidade nacional em Mário de Sá-Carneiro - aspecto pouco conhecido de um poeta desesperado da Pátria”, in *Revista Palavras*, ed. da Associação de Professores de Português, Lisboa, 44-45:3 (2014), p. 69. <https://core.ac.uk/download/pdf/62707449.pdf>, acessado a 25 de novembro de 2020.

muda para outra cidade à procura de um refúgio e, por outro lado, o caminho mais negativo do homem que se sente triste e melancólico pela distância do seu país natal.

A mudança para Paris reflete a procura da identidade nacional do autor, que não conseguiu encontrá-la em Portugal porque precisava de um cenário mais amplo e ativo do ponto de vista literário e cultural. Será precisamente o surgimento das novas tendências europeias a permitir o desenvolvimento do ideal nacional do autor, o qual tentará, ao mesmo tempo, encontrar numa cidade estrangeira uma cura a sua alma perturbada.

Todavia, numa carta enviada no primeiro período da sua estadia parisiense, a de 16 de novembro de 1912, Sá-Carneiro escreve:

Não tenho de forma alguma passado feliz nesta terra ideal. Tenho mesmo vivido ultimamente alguns dos dias piores da minha vida. Porquê? Indagará você. Por coisa alguma – é a minha resposta. Ou antes: por mil pequenas coisas que somam um total terrível e desolador. Olho para trás, e os tempos a que eu chamei desventurados, afiguram-se-me hoje áureos, suaves e benéficos. Diante de mim, a estrada vai pouco a pouco estreitando-se, emaranhando-se, perdendo o arvoredo frondoso que a abrigava do sol e do vento. E eu cada vez mais me convenço de que não saberei resistir ao temporal desfeito - à vida, em suma, onde nunca terei lugar.¹²¹

Através desta carta, o autor manifesta a desilusão pela sua mudança, afirmando que sente saudade da sua terra, embora considere os tempos passados negativamente: ele retoma, de certa forma, a saudade teorizada por Teixeira de Pascoaes, que se exprime, no entanto, não através da nostalgia por uma época longínqua, mas pelo período anterior ao parisiense, quando estava em Lisboa.

Nas linhas seguintes da carta, o remorso por ter deixado a sua cidade torna-se cada vez mais evidente, porque Sá-Carneiro afirma que “Resolvi voltar para Lisboa, sepultar dentro de mim ambições e orgulhos. Mas não tive também força para o fazer”.¹²²

De acordo com Madeira D'Ascensão, esta sensação do autor permite identificar o “complexo de Tântos” que o leva, primeiramente, à procura do ideal nacional na capital francesa e, depois da ilusão parisiense, a pensar no regresso a casa.¹²³ Este complexo de morte, que estará continuamente presente na vida do autor, parece esbater-se na carta de 2 de dezembro de 1912. Leia-se:

No entanto, ultimamente, vou passando um pouco melhor, muito pouco aliás. Porquê? Sem motivos, como sem motivos as crises se agravam. São talvez influências subconscientes, e a

¹²¹ M. de Sá-Carneiro, *Em ouro e alma: correspondência com Fernando Pessoa, cit.*, pp. 40-41.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ M. J. Madeira D'Ascensão, *op. cit.*, p. 71.

atmosfera, o perfume do ar, a cor do céu, as pessoas que em redor de nós circulam – têm talvez império sobre o nosso estado. Assim, eu ontem, sem motivo, passei um dia razoável. Havia pouco sol e muito frio. Vagueei solitário pelo meio-dia nos boulevards. E como se fosse domingo e eles corressem vazios de gente, o cenário foi-me grato; o ar cheirava bem – senti-me confortado.¹²⁴

Segundo Madeira D'Ascensão, a euforia parisiense e a identidade de Sá-Carneiro à cidade que o acolheu será substituída outra vez pela vontade de regressar ao país natal entre 1914 e 1915, época da Primeira Guerra Mundial: no entanto, o autor sentir-se-á “forçado” a voltar para casa, porque considerará a permanência na sua cidade, como aconteceu em 1912, de forma negativa e, de facto, preferirá ficar em Barcelona, como escreve na carta de 24 de agosto de 1914:

Não posso com efeito aguentar o ambiente de Paris – o que não posso em verdade é aguentar-me! E daí um desejo - um rubro desejo de fazer qualquer coisa [...]. E amanhã parto para Barcelona... É claro que não sei mais nada... Vou telegrafar a meu pai que fico lá enquanto a guerra durar. Mas não sei... Sobretudo horroriza-me voltar a Lisboa... E daí não propriamente... Mas parto amanhã para Barcelona... Vamos a ver quanto tempo lá me demoro [...]. Mas você meu querido amigo não pode calcular o tédio destes últimos dias – uma tristeza derradeira, *suspensa*, aniquiladora a desamparo. E repito-lhe: prefiro tudo, a continuar parado. Estava mesmo decidido a partir para Lisboa... mas esta manhã lembrou-me a solução preferível em disparate a seguir para Barcelona.¹²⁵

A guerra contribuirá para o aumento da ansiedade de Sá-Carneiro, em jogo entre Paris, sítio que se torna cada vez mais assustador e perigoso, provocando o medo do autor, e Lisboa, cidade monótona e passiva, para qual a saudade surge só pela falta dos afetos familiares e, sobretudo, pela impossibilidade de ter um diálogo concreto com o amigo Fernando Pessoa. Além disso, Sá-Carneiro prefere e precisa mudar o seu panorama porque, apesar desta mudança contínua lhe causar tristeza e o deixar transtornado, ele não quer ficar parado.

Todavia, a sua estadia espanhola durará muito pouco, como ele mesmo escreve na carta de 29 de agosto de 1914:

Você não imagina o meu estado de alma actual. Ah! Meu amigo - é uma coisa abominável... De forma alguma estou bem e não sei o que me falta... Pergunto a mim próprio porque estou em Barcelona. Não sei bem. Foi para fazer qualquer coisa... Eu podia perfeitamente ter ficado em Paris apesar do ambiente desolador [...]. Estava mal em Paris, estou mal em Barcelona - estarei horrivelmente mal em Lisboa [...]. Paris enfim meu amigo era as mãos louras, a ternura enlevada que não teve nunca a minha vida [...]. Barcelona, detestável quanto a figuração. Nesse sentido terra de província, lepidoptera, só a subgente. Mas belas avenidas e edifícios.¹²⁶

¹²⁴ M. de Sá-Carneiro, *Em ouro e alma: correspondência com Fernando Pessoa, cit.*, p. 45.

¹²⁵ Ivi, pp. 263 - 264.

¹²⁶ Ivi, pp. 268-269.

Neste trecho, Sá-Carneiro explica ao amigo que não sabe porque decidiu mudar-se para Barcelona, dado que a solução mais razoável e econômica teria sido ficar em Paris mas, como afirma Madeira D'Ascensão, provavelmente o autor preferiu a mudança também para não preocupar o pai. Uma vez que a atmosfera da guerra tinha começado a abranger também Espanha, a solução final será, como Sá-Carneiro diz a Pessoa, o regresso a Lisboa, onde permanecerá quase um ano, em que se ocupará concretamente da organização da revista *Orpheu*.

O facto de Sá-Carneiro atribuir à sua cidade um papel passivo, onde ele se considera um estrangeiro e onde não encontra a identidade nacional tão rebuscada, revela-se sobretudo quando volta outra vez para Paris em julho de 1915, escrevendo que é “Uma glória – outra glória – outra maravilha. Maravilha que, de resto, para ser vibrada em todo o seu oiro necessita de influenciar alguém que tivesse conhecido a Cidade em plena paz”.¹²⁷

O amor pátrio por Lisboa “é nitidamente substituído pelo filial e afecto a outros laços que não os nacionais”¹²⁸ e revela-se quando Sá-Carneiro se sente triste pela impossibilidade de partilhar num tempo presente os seus pensamentos e as suas ideias com Fernando Pessoa ou, como foi dito anteriormente, quando sente saudade da sua infância.

Porém, ele nunca desprezará o seu país, com o qual se identificará na hora do aparecimento da nova tradição literária e cultural, afirmando que é preciso “tornar conhecidos no mundo os poetas portugueses de hoje, fazer saber que num canto amargurado e esquecido da Europa, uma poesia grande e nova se começa a desenvolver”, como se pode ler na carta de 7 de janeiro de 1913.

Em suma, o que se pode deduzir é que o ideal nacional assume uma forma muito própria em Mário de Sá-Carneiro, o qual considera o seu país ligado ao passado e fechado em si mesmo, se não para a presença do grupo de artistas de *Orpheu*; mas também em Paris, cidade berço das novidades da época, se encontra perante a desilusão, como demonstram as passagens das cartas mencionadas, revelando uma alteração constante entre sensações positivas e negativas típica do seu carácter perturbado e do seu estado de

¹²⁷ Ivi, p. 317.

¹²⁸ M. J. Madeira D'Ascensão, *op. cit.*, p. 76.

espírito. A mudança do autor mais que física é, como explica Vila Maior, uma viagem interior¹²⁹ à procura do “Ideal”, um ideal que ele não consegue encontrar nem quando está em Paris nem quando volta para Lisboa e que o levará à sua derrota pessoal em 1916.

À análise da procura da identidade nacional introduz o tema do capítulo seguinte, que focalizará a personalidade de Mário de Sá-Carneiro, uma personalidade tenebrosa e muito complexa que, além das suas obras, transparece também da sua correspondência com Fernando Pessoa.

¹²⁹ D. Vila Maior, “Modernismo e indagação identitária”, *cit.*, pp. 216.

CAPÍTULO 3

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E ELE PRÓPRIO

3.1 Uma personalidade complexa e original

A vida de Mário de Sá-Carneiro foi fortemente influenciada pelo aspeto físico e pela personalidade do autor.

Na verdade, a referência ao aspeto físico recorre constantemente na sua obra, já que ele mesmo se considerava desajeitado. O facto de não se sentir confortável com o próprio corpo levava-o a não se sentir confortável no quotidiano e na vida real e isso teve também consequências sobre o seu carácter, acentuando a sua timidez e as suas inseguranças.

Relativamente à personalidade do autor, tanto da sua obra como da correspondência que teve com Pessoa, emerge que ele não foi capaz, durante a sua breve vida, de enfrentar as várias dificuldades que encontrou, sentindo desde jovem a atração pela morte, considerada a solução final para todas as suas aflições.

De facto, nas suas cartas, Mário de Sá-Carneiro considera-se muitas vezes uma pessoa enferma, mas a sua enfermidade, mais do que ser física, era subtil porque estava ligada ao seu estado de espírito: trata-se de um homem que não quis viver segundo as regras e não pretendeu ser um poeta vate, cujo objetivo era educar os outros com a sua poesia.

Como se disse no capítulo anterior, podemos citar outros grandes desconfortos, tais como nascer em Portugal e numa família de onde não conseguia receber carinho e compreensão: a mãe morreu quando ele só tinha dois anos e o pai, que tinha enveredado pela carreira militar que o obrigava a viajar continuamente, decidiu que Mário fosse viver com os avós para o campo, em Camarate, onde passou toda a sua infância. Todavia, Carlos de Sá-Carneiro sentir-se-á culpado pelo seu afastamento do filho e pela sua condição de órfão e começará a mimá-lo e a fazer-lhe todos os seus caprichos, enchendo-o de presentes e levando-o consigo em algumas das suas viagens. Mário de Sá-Carneiro crescerá entre o isolamento do campo e as viagens com o pai na Europa, às quais

começará a acostumar-se cada vez mais como um “piccolo nababbo a cui niente è rifiutato”.¹³⁰

Em 1990, Mário deixa a propriedade dos avós e começa a frequentar o liceu do Carmo em Lisboa, frequência que terá, ao mesmo tempo, efeitos positivos e negativos: no liceu, de facto, por um lado, o jovem Mário começará a escrever e a interessar-se pela literatura mas, por outro lado, entrará em contacto pela primeira vez com a sociedade. Este encontro com uma vida diferente daquela à qual sempre esteve acostumado levá-lo-á a dar-se conta da sua obesidade e também do seu feitio reservado, gerando dificuldades que nunca será capaz de superar.

Daqui a tendência a fechar-se cada vez mais em si mesmo, chegando a considerar o seu “eu” o núcleo de todos os seus interesses e começando a assumir atitudes de egocentrismo e ostentação. De acordo com Ferreira, o “eu” do autor, centro de toda a sua produção, não será o “eu interior” tipicamente romântico e decadente dos séculos anteriores, mas:

Seu narcisismo parece mais sintonizado com uma problemática pós-moderna, fincada no corpo, ou na rejeição patológica de sua auto-imagem, de sua aparência física robusta e corada quando comparada a um ideal de beleza padronizado para o artista de sua época – preso a um corpo lânguido e consumido, frágil e esqualido –, que exerceu no imaginário deste jovem aspirante a poeta um efeito tão devastador quanto o padrão das modelos fotográficas e de passarela parece exercer nas jovens anoréxicas do século XXI [...]. Toda a obra poética de Mário de Sá-Carneiro organiza-se segundo o tema da inaceitação de si, da inadequação do sujeito ao seu tempo e espaço, do desajuste de seu espírito à realidade, seja a do próprio corpo, seja a da sociedade circundante.¹³¹

Na verdade, este narcisismo, juntamente com a quase obsessiva busca pela beleza e pela perfeição artística, levará também ao surgimento de um dos aspetos mais complexos e interessantes de Mário de Sá-Carneiro, ou seja, o duplo, que será analisado na parte final deste capítulo.

No que se refere à produção literária do autor, como diz Barbara Gori, pode dividir-se em dois períodos: o primeiro período é o “ciclo estudantil”, e vai de 1904 a 1911; o segundo período, que vai de 1912 a 1916, inclui as obras mais importantes do autor, as quais serão tidas em conta para o desenvolvimento deste capítulo.

¹³⁰ B. Gori, *Tutta la prosa: Principio, La Confessione di Lúcio, Cielo in fuoco e altri scritti*, Padova, CLEUP, 2013, p. 39.

¹³¹ E. M. A. Ferreira, “Mário de Sá-Carneiro: doença e criatividade”, in *Veredas*, Santiago de Compostela, Associação Internacional de Lusitanistas, n.º16 (2011), pp. 81-87. <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/76/76>, acedido a 11 de dezembro de 2020.

Aliás, nestes anos Sá-Carneiro mudou-se para Paris onde, porém, não conseguiu encontrar o equilíbrio que esperava e viveu um processo de autodestruição: ele foi um auto-exilado da sua cidade natal mas, ao mesmo tempo, sentiu-se um exilado na cidade que o acolheu, uma cidade que tanto tinha mistificado mas que acabou por não reflectir as suas expectativas. Por isso, o autor viveu numa contradição e alteração entre estados de tranquilidade e estados de mal-estar e insatisfação constantes, os quais se acumularam cada vez mais culminando no seu suicídio.

A este propósito, citamos um episódio que marcou a vida de Sá-Carneiro: em 9 de janeiro de 1911, o amigo Tomás Cabreira Júnior, com o qual Mário partilhava a experiência de órfão e a sensação de inadaptação, e com o qual escreveu o drama “*Amizade*”, suicidou-se diante dos estudantes e dos professores, com um tiro. Como afirma Gori, este episódio constitui o início da tendência ao suicídio que acompanhará Mário de Sá-Carneiro durante toda a sua vida e que será repetidamente afirmada nas suas obras, até culminar com a sua realização em 1916.¹³²

A partir de 1912, começa também a intensa correspondência com Fernando Pessoa, através da qual é possível detetar muitas temáticas relacionadas não só com a obra literária, mas também com a personalidade do autor.

3.2 A ideia de arte e de artista moderno

Para compreender a personalidade de Mário de Sá-Carneiro, que está fortemente associada à sua obra literária, há que entender quais foram as suas ideias sobre a arte e o artista moderno.

Antes de tudo, a criação da visão do mundo de Mário de Sá-Carneiro foi condicionada, como afirma Eric Beuttenmuller no seu estudo, pelo mito da busca, o qual se relaciona diretamente com outro mito, o do herói: na verdade, tanto nas narrativas como na lírica, há a presença de uma personagem ou de um sujeito poético que busca uma arte nova, sublime e superior à existente. Os exemplos mais relevantes desta busca são, como se analisará no parágrafo seguinte, o artista russo Zagoriansky do conto “*Asas*”, e, relativamente à poesia, o poema “*Dispersão*”. Beuttenmuller acrescenta que, as figuras mitológicas que se podem associar a Mário de Sá-Carneiro são Ícaro e Narciso,

¹³² Ivi, p. 42.

ambas destinadas à derrota, a primeira por se ter aproximado muito do sol e a segunda pela obsessão pela sua imagem.

No que respeita a Ícaro, representa o herói incauto e imprudente, “um sujeito que não se contenta com o que tem, que é assaltado de tal forma por sua megalomania que não tem outro destino possível que a desgraça”;¹³³ no que respeita a Narciso, há que lembrar que Sá-Carneiro foi mimado pelo pai e pelos avós, desenvolvendo uma atitude egocêntrica que o levou a pôr no centro da sua produção literária o seu “eu” lírico, e isto deve-se também ao contexto social em que o autor vivia. Compreende-se por que o sujeito poético e as personagens das narrativas sá-carneirianas estão, por um lado, fascinados pela modernidade e por que, por outro lado, “este sentimento não os satisfaz num plano mais profundo, existencial”.¹³⁴

Barbara Gori explica melhor a situação histórico-cultural de Portugal, afirmando que os anos em que viveu Sá-Carneiro eram caracterizados pela tomada do poder da burguesia, uma classe social interessada somente no dinheiro e nas questões de ordem prática; depois, o nascimento da burguesia provocou algumas mudanças, seja no processo de industrialização, seja na vida económica, que interessaram também os intelectuais. Estes últimos, para combater o materialismo da época, tinham só uma possibilidade:

Si ritirano così dalla realtà, le volgono le spalle e proclamano un nuovo ideale autonomo e gelosamente protettivo di arte. Il culto della pura forma, della bellezza scorporata e smaterializzata, isolata dal suo contenuto, la separazione assoluta dell'arte da ogni forma di scopo e di utilità costituiscono la salvezza agognata da una vita svuotata dai suoi valori e ridotta a una dimensione puramente materiale, la liberazione e il riscatto dell'artista da un mondo ostile all'arte che pretende di incatenarlo e di asservirlo alle sue regole e alle sue leggi.¹³⁵

Estas palavras refletem exatamente a ideia de arte própria de Mário de Sá-Carneiro, uma arte que deve ser “pura” e livre de qualquer elemento que possa contaminá-la e que deve salvar o artista da sua vida sem valores e pela qual ele corre o risco de ser absorvido e preso. Daqui resulta que o artista assume um papel fundamental porque, para reproduzir nas obras o homem e a sociedade do seu tempo, deve mergulhar nesta realidade e conhecê-la bem: o resultado deste processo é, como acontece em Sá-Carneiro, um total

¹³³ E. Beuttenmuller, *Mitos, Arquétipos e Visões de Mundo na Obra em Prosa de Mário de Sá-Carneiro*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014, p. 101. https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-12052015-122631/publico/2014_EricBeuttenmuller_VOrig.pdf, acessado a 12 de dezembro de 2020.

¹³⁴ Ivi, p. 100.

¹³⁵ B. Gori, *Mário de Sá-Carneiro e l'impossibilità di rinunciare: studio sulla prosa*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, p. 17.

insucesso devido à impossibilidade de escolher entre “la rinuncia dell’artista a manifestare il lato umano dell’uomo o la rinuncia dell’uomo a manifestare il lato artistico dell’artista”.¹³⁶

Ainda segundo Barbara Gori, o artista já não representa uma arte pura, acabando por se tornar um esteta que vive a sua vida em função da atividade artística e observa de longe a banalidade quotidiana. O *dandy*, ao contrário do burguês, afasta-se da massa de homens da sua sociedade rejeitando-a e, como afirma Rafael Santana, é caracterizado por uma atitude egocêntrica e narcisista de si mesmo, que o leva a ser indiferente para com os outros.¹³⁷

Todavia, mais uma vez o artista experimenta uma ilusão porque, depois de muitas restrições e resistências relativamente à vida humana, se intromete nela e se deixa arrastar, demonstrando que a separação entre arte e vida é impossível e que “l’artista puro non può essere in grado di amare umanamente gli uomini e le cose, ma solo di esasperarli in termini estetici, vivendo una vita all’insegna dell’ebrezza ma anche del vuoto più assoluto”.¹³⁸

As soluções são a loucura ou, como já se disse, a morte, esta última atuada pelo próprio Mário de Sá-Carneiro, seja como solução final a todos os seus problemas de homem, seja como gesto triunfal da sua vida artística.

O binómio vida e arte constitui uma das temáticas principais deste autor, o qual assume esta ideia de arte e de artista moderno e a transfere para toda a sua obra: na verdade, as personagens que descreve são pessoas que vivem na modernidade, numa procura constante e quase obsessiva do ideal artístico e que tentam reagir à vida burguesa, ou melhor, à vida dos “lepidópteros”, palavra pejorativa que Sá-Carneiro utiliza para se referir sobretudo ao homem burguês. A este propósito, são muito significativas duas cartas enviadas a Pessoa: a primeira é a de 1 de setembro de 1914, em que o autor estabelece uma escala de lepidopteria, que vai de -20°, ou seja, o nível máximo, a +20°, ou seja, o nível de amabilidade;¹³⁹ a segunda é a de 18 de julho de 1914, onde o autor

¹³⁶ Ivi, p. 26.

¹³⁷ R. Santana, “*A Confissão de Lúcio* ou o dandismo como educação às avessas”, in *Via Atlântica*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n.º28 (2015), p. 365. https://www.researchgate.net/publication/291391405_A_Confissao_de_Lucio_ou_o_dandismo_como_eduacao_as_avessas, acessado a 12 de dezembro de 2020.

¹³⁸ B. Gori, *Mário de Sá-Carneiro e l’impossibilità di rinunciare: studio sulla prosa*, cit., p. 27.

¹³⁹ M. de Sá-Carneiro, *Em ouro e alma: correspondência com Fernando Pessoa*, cit., p. 272.

escreve a Pessoa que dentro de um mês o amigo receberá um manuscrito cujo título é “Novela Burguesa” e que gostaria de saber a sua opinião.

Dado que este projeto, embora seja só um esboço, lhe parece interessante, Sá-Carneiro decide antecipar de que se trata. O romance será o conto feito por um artista sobre uma família burguesa, composta por um marido, oficial do ministério das finanças, e uma mulher, que se ocupa da casa: o papel do artista será o de descrever a vida deles, que ele não consegue compreender porque, sendo um artista, se considera superior à “gente modesta”, interessada por política, dinheiro ou tarefas domésticas. Este conto representa um bom exemplo da ideia de artista de Sá-Carneiro, um artista que “olha os burgueses, não os entende, como se a gente como ele fosse a generalidade e os burgueses a exceção”.¹⁴⁰

No conto, a inferioridade dos burgueses emerge também porque o marido suspeita que a mulher tem um amante e um dia, ao encontrar este homem no ministério e ao ver que está escrevendo uma carta dirigida à sua mulher, é movido pela ira e acaba por o matar com um revólver. Todavia, durante o julgamento do marido, descobre-se que a carta que o homem estava escrevendo não era dirigida à sua mulher, mas a outra e também a mulher o confirma, dizendo que nunca teve uma relação com aquele homem. Enfim, Mário de Sá-Carneiro explica a Pessoa que a sua intenção é realizar uma obra oposta à *Confissão de Lúcio* que, pelo contrário, conta as “complicadas tragédias dos espíritos superiores”.¹⁴¹

Como se pode notar já por este primeiro exemplo, os protagonistas das obras sá-carneirianas são personagens ricas que estão acostumadas a viver uma vida confortável, em que deixam de lado as questões relativas à política e à economia da época e onde a única profissão que podem desenvolver é a artística, sem se preocuparem com o tempo ou o com o dinheiro necessário para investir nela porque:

Questo bisogno di combattere a ogni costo e possibilmente distruggere la volgarità, questa bulimia per ciò che è fugace, illusorio e vano rappresenta però anche uno dei loro principali drammi perché sanno bene che, essendo la perfezione, la bellezza e l'eccezionalità transitorie e il piacere, quanto più raffinato e artificioso, tanto prima destinato ad esaurirsi, l'esito finale non può essere che l'abbandono definitivo all'insopportabile noia della quotidianità e l'accettazione incondizionata delle miserie della vita [...]. Da qui la necessità di amare la vita esasperandola, in continua sospensione sull'orlo di un abisso, sulla soglia dell'illecito e dell'empio.¹⁴²

¹⁴⁰ Ivi, p. 243.

¹⁴¹ Ivi, p. 244.

¹⁴² B. Gori, *Mário de Sá-Carneiro e l'impossibilità di rinunciare: studio sulla prosa*, cit., p. 31.

Estas serão as ideias principais que Mário de Sá-Carneiro projeta nas suas obras, cujas personagens vivem uma vida abastada e inteiramente dedicada à profissão da arte e que se podem considerar um duplo do autor, o outro lado da moeda, já que ele, pelo contrário, apesar de dedicar-se à produção artístico-literária, viveu com a constante preocupação por causa do dinheiro.

A insatisfação permanente, que não lhe permite atingir uma totalidade, faz com que em Sá-Carneiro se reconheçam, como faz notar Gori, duas tendências opostas: uma primeira que consiste na intenção de “fuggire il mondo e la vita risolvendosi nell’arte” e uma segunda que leva o autor a “ricercare l’arte nei meandri più oscuri, schivi, umbratili e misteriosi della vita”.¹⁴³

Daqui resulta um retrato de um homem complexo, com um universo de contradição e de paradoxos que é preciso explicar tomando como referência as suas obras, em particular as obras mencionadas na correspondência com Fernando Pessoa.

Por exemplo, a carta de 2 de dezembro de 1912 é muito interessante porque Mário de Sá-Carneiro tenta explicar ao amigo as suas sensações atuais que estão estreitamente relacionadas com as ideias literárias. Na verdade, o autor escreve que há “influências subconscientes” que derivam do ar e que, influenciando o seu estado, o levam à procura de um “desaparecimento” que pode ser atingido através de duas modalidades: uma fácil, ou seja, o suicídio, e outra mais difícil que, porém, permite obter o triunfo e que ele explica com as seguintes palavras: “o sufocamento de todos os ideais, de todas as ânsias – o despojo de tudo quanto de belo, de preciso existe em nós”.¹⁴⁴ Depois, Sá-Carneiro tenta explicar melhor este conceito e chega a humanizar o ar, identificando-o como um indivíduo caracterizado por sentimentos positivos mas também por dores, e afirma que queria contar esta situação. Embora o autor confie na compreensão de Pessoa, ele próprio sabe que se trata de um pensamento difícil de explicar, ou melhor, de uma “ideia longínqua”¹⁴⁵ à qual atribui muita importância, razão pela qual pede a opinião do amigo.

Mais adiante, a importância da literatura e da arte serão sublinhadas na carta de 25 de março de 1913, onde Sá-Carneiro escreve: “Numa grande angústia, às vezes, pode

¹⁴³ Ivi, p. 32.

¹⁴⁴ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

até um artista ir buscar, ainda que dolorosamente, material e vontade para uma obra de gênio. A dor, quanto a mim, pode ser fecunda”.¹⁴⁶

Nos parágrafos seguintes desenvolver-se-ão de modo mais específico as diferentes temáticas de Mário de Sá-Carneiro, começando por algumas novelas das quais falou com Fernando Pessoa. Em particular, as passagens das obras mencionadas mostrarão que o ideal artístico constitui o centro da vida de Mário de Sá-Carneiro, uma procura que o levou a interessar-se também por outros domínios artísticos, como o da música, do teatro, da escultura e da pintura, como se pode notar não só através das cartas enviadas ao amigo Pessoa, onde lhe fala dos quadros que vê em Paris ou das igrejas que vê na sua breve estadia espanhola, mas também do facto que muitas das personagens que descreve se interessam por música, pintura ou espetáculos teatrais.

Relativamente ao seu interesse pela música, basta pensar nos títulos de algumas das suas poesias, como “*Distante melodia*” ou “*Sete Canções de declínio*”, ou na referência aos sons no momento em que o artista começa a perceber a dimensão do *além*, como acontece no conto “*Asas*”, que se analisará no parágrafo sucessivo.

De acordo com Pamela Bacarisse, Mário de Sá-Carneiro em qualquer âmbito artístico procura evidenciar a relação entre o artista e a sua obra, tentando converter a vida real numa obra artística. Isto deve-se à sua personalidade egocêntrica e ao facto de ele não se sentir compreendido pela sociedade na qual vivia, razão pela qual projetava nas personagens das suas obras os seus problemas.¹⁴⁷ Sem dúvida, a terminologia do autor revela não só um conhecimento global das várias artes, devido sobretudo à sua permanência em Paris e aos seus contatos com outros autores e artistas da época, mas confirma o facto de ele ser um “pioneiro indiscutível”¹⁴⁸ da literatura portuguesa.

3.2.1 O ideal artístico na narrativa *Céu em Fogo*

As ideias artísticas do autor começam a ser mais compreensíveis na carta de 31 de dezembro de 1912, onde se encontra a referência a uma das novelas de Sá-Carneiro, “*O Homem dos Sonhos*”.

¹⁴⁶ Ivi, p. 120.

¹⁴⁷ P. Bacarisse, “Mário de Sá-Carneiro: A Imagem da Arte”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 75 (1983), p. 42. <http://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=75&o=s>, acedido a 14 de dezembro de 2020.

¹⁴⁸ Ivi, p. 52.

Nesta carta, o autor precisa da opinião de Pessoa sobre uma frase da novela, ou seja: “Decididamente na vida anda tudo aos pares, como os sexos. Diga-me: Conhece alguma coisa mais desoladora do que isto de só haver dois sexos?”.¹⁴⁹

Este assunto será retomado na carta de 21 de janeiro de 1913, na qual Mário fala dos seus projetos literários. Novamente, são as “sensações novas” que, embora sejam tumultuosas e muito intensas, permitem o desenvolvimento da escrita do autor; em particular, ele diz que está pensando na organização de um livro que reúna 7 novelas, cujo título será “*Além - Sonhos*”: fala claramente do volume *Céu em Fogo* e, nas linhas seguintes, descreve todos os contos que serão incluídos nesta obra. A temática principal que se encontra não só nestes contos, mas também na vida de Sá-Carneiro, é o *além*, cujo significado é bem expresso por Gori: trata-se da única dimensão onde o artista pode viver todas as suas experiências da vida numa total libertação.¹⁵⁰

Na verdade, o *além* será o núcleo central de todos os contos, embora de formas diferentes e, no caso do “*Homem dos Sonhos*”, será o *além-terra*: a novela, contada na primeira pessoa, fala do encontro com um homem misterioso, de quem o narrador não sabe nada, mas que parece feliz. O narrador descobre as razões desta felicidade quando começa a falar com este homem, o qual jantava sempre à mesma mesa que ele num café parisiense. Ao falar dos sentimentos e das sensações, o homem afirma que tudo na vida se baseia no casal amor-ódio e alegria-dor, assim como existem dois sexos e, neste ponto da narração, insere-se a frase citada por Sá-Carneiro na sua carta.

Depois, o homem diz que está feliz porque viaja, mas viaja através dos sonhos, ultrapassando os limites do mundo material e conseguindo viver como deseja. No final do conto o narrador descobre que este homem é uma “figura irreal” e que consegue atingir o *além* “sonhando a vida e vivendo o sonho”.¹⁵¹

A frase sobre os sexos pode ser explicada melhor através doutro conto, ou seja, “*A Orgia das Sedas*”. Na carta mencionada, depois da apresentação do protagonista, pode ler-se:

Trata-se de um esteta que descobriu a maneira de *ampliar* a voluptuosidade e mesmo o simples prazer da emoção artística que até aqui apenas era recebida pelos ouvidos (música) e olhos; bem como a voluptuosidade só era sorvida pelo paladar (comidas), pelos órgãos sexuais e, m[ui]to

¹⁴⁹ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵⁰ B. Gori, *Mário de Sá-Carneiro e l'impossibilità di rinunciare: studio sulla prosa, cit.*, pp. 56-57.

¹⁵¹ Ivi, p. 227.

imperfeita e distraidamente pelo olfato (perfumes) [...]. Ora, enquanto o ouvido, o olhar, o paladar e o olfato apenas existem cada um localizado no seu órgão, um sentido há que, concentrado nas mãos, vive entretanto em todo o nosso corpo – *o tacto*. Tirar todo o partido deste sentido eis o segredo principal do grande esteta.¹⁵²

Sá-Carneiro acrescenta que este conto se pode considerar uma “ampliação” do “*Homem dos Sonhos*” porque descreve “as regiões inexploradas da voluptuosidade” e, de facto, aqui o *além* assume outra forma, ou seja, o *além*-voluptuosidade.¹⁵³ Todavia, o conto não fará parte de *Céu em Fogo*, mas será reformulado e inserido na novela *A Confissão de Lúcio* com o título “*A Orgia do Fogo*”.

Outro conto muito interessante relativamente ao ideal artístico é “*Asas*”, onde se encontra a dimensão do *além*-perfeição. Na mesma carta de 21 de janeiro de 1913, Sá-Carneiro pede a Pessoa a opinião sobre o título deste conto, dizendo que lhe parece demasiado vago mas, paralelamente, afirma que as asas são o símbolo mais adequado pela representação desta história.

Em “*Asas*”, o narrador fala com o artista russo Petrus Ivanowitch Zagoriansky, o qual diz que está trabalhando há muitos anos numa obra dividida em várias partes e sem um título, que não será publicada até ser perfeita. A perfeição, segundo Zagoriansky, realiza-se através dos versos das suas composições que, no seu conjunto, darão vida a uma obra compreensível não através das palavras mas através dos sentidos. O artista decide recitar alguns destes versos ao narrador, os quais são tão belos que ele não consegue ter os olhos abertos já desde os primeiros sons: o narrador, na verdade, diz que se trata de uma Arte nova, secreta e excessiva, cuja perfeição a torna divina. Muito interessante é, como faz notar Beuttenmuller, o facto de Sá-Carneiro utilizar no conto as letras maiúsculas para indicar os conceitos de “Arte” e “Artista”, que revelam a importância para o autor da sua visão do mundo, caracterizado por uma arte superior e difícil de aprender para as pessoas comuns.¹⁵⁴

Zagoriansky, ao final, consegue atingir esta perfeição porque os seus versos não só desaparecem no ar, como demonstra o seu caderno que de azul se torna branco, mas levam também o artista à loucura. A figura deste artista que consegue atingir a dimensão do *além* pode ser melhor compreendida graças à análise de Gori, que afirma:

¹⁵² M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ E. Beuttenmuller, *op. cit.*, p. 102.

Zagoriansky è una delle realizzazioni meglio riuscite dell'idea di artista che Sá-Carneiro ha: un connubio perfetto di genialità e pazzia che lo porta a riuscire in quello che nessuno prima di lui è stato capace di fare: raggiungere la perfezione artistica; o meglio: superare la perfezione artistica. La sua genialità, che deriva da un eccesso del suo squilibrio, si manifesta nella capacità que ha di vedere e sentire la realtà oggettiva con altri occhi e altri sensi, vedendo e sentendo oltre la corporeità e la fissità delle cose.¹⁵⁵

Zagoriansky, como muitas das personagens de Mário de Sá-Carneiro, pode ser considerado um duplo do autor, porque representa o artista sempre à procura da perfeição mas, uma vez conseguida, ela é tão grande que o destrói através da loucura. É o que se pode chamar “audácia da plenitude”,¹⁵⁶ ou seja, a vontade de alcançar uma dimensão diferente onde o artista pode desenvolver totalmente a sua arte.

3.2.2 O ideal artístico na poesia

Na correspondência com Fernando Pessoa, a produção lírica de Mário de Sá-Carneiro, mais do que a em prosa, revela-se útil para compreender o seu ideal artístico e a sua ligação com a vida do autor. Em particular, as poesias enviadas ao amigo descrevem melhor os estados psicológicos que Sá-Carneiro atravessou ao longo dos anos.

Por exemplo, na carta de 3 de maio de 1913, Sá-Carneiro escreve ao amigo como nasceram os versos que teriam composto o poema “*Dispersão*”: ele conta que estava sentado num café, aborrecido e cansado porque na noite anterior não tinha conseguido dormir mas, de repente e quase automaticamente, começou a escrever alguns versos. O autor explica ao amigo que isso é muito estranho, porque não é uma pessoa que compõe muitos versos em tão pouco tempo e, na verdade, ao reler parte do poema considera-o monótono e “sonolento”, assim como o seu estado de espírito naquele momento.

Todavía, não desistiu e, mais tarde e num estado mais reflexivo, acrescentou outros versos para terminar o poema. Sá-Carneiro diz que não sabe se este poema será bom ou não, mas é interessante porque representa a complexidade do seu estado atual, que ele mesmo tem dificuldade de compreender. Na carta pode ler-se:

Acho isto interessante. E sobretudo, esses versos, eu ao lê-los, sinto que marcam bem o ritmo amarfanhado da minha alma, o sono (não o sonho – o sono) em que muitos dias vivo. Sono d'alma, bem entendido. Mas q[ue] nessa tarde coincidia com sono físico [...]. Do final da poesia gosto

¹⁵⁵ B. Gori, *Mário de Sá-Carneiro e l'impossibilità di rinunciare: studio sulla prosa*, cit., p. 251.

¹⁵⁶ D. Vila Maior, “Os Modernistas e a audácia da plenitude”, in *Orpheu e o Modernismo português: livro do colóquio*, Lisboa, Fundação Eng. António de Almeida, 2016, p. 65.

muito, muitíssimo, por a terminar quebradamente, em desalento de orgulho: Leões que são mais que leões pois têm asas e aos quais no entanto arrancaram as jубas, a nobreza mais alta, toda a beleza das grandes feras douradas.¹⁵⁷

No final, Sá-Carneiro afirma que está satisfeito com o resultado do poema porque o estado de espírito em que o tinha composto é estranho e, ao mesmo tempo, extraordinário: é exatamente nesta circunstância que aparece o génio, o artista que descreve a sua triste condição humana e que “Bateu as asas para os céus / Mas fechou-as saciada / Ao ver que ganhava os céus”.¹⁵⁸

Outra carta muito significativa é a de 14 de maio de 1913: aqui Sá-Carneiro comenta duas poesias de Pessoa, ou seja, “*Cortejo Fúnebre*” e “*Hora Morta*”, e diz que são “garras de génio”, “soberbas” e que ele as compreende, ou melhor, as sente. Aliás, o autor afirma que “Não é o pensamento que deve servir a arte – a arte é que deve servir o pensamento, fazendo-o vibrar, resplandecer – ser luz, além de espírito”,¹⁵⁹ uma frase que recupera e explica melhor o momento em que o autor escreveu o poema “*Dispersão*”. Nesta mesma carta, Sá-Carneiro fala de outro poema que revela a sua ideia de arte e de artista, ou seja, “*Quase*”, e explica a Pessoa como nasceu:

Muitas vezes sinto que para atingir uma coisa que anseio (isto em todos os campos) falta-me só um pequeno esforço. Entanto não o faço. E sinto bem a agonia do *ser-quase*. Mais valia não ser nada. É a perda, vendo-se a victoria; a morte, prestes a encontrar a vida, já ao longe avistando-a [...]. Há no “Quase” um verso talvez feio: “Ai a dor de ser-quase.... dor sem fim”. Mas não o modificarei porq[ue] ele exprime concisamente e justamente uma das coisas q[ue] eu quero bem vincar na poesia.¹⁶⁰

De acordo com Alberto de Lacerda, a dor que o poeta sente para “ser-quase” está relacionada com a Utopia, uma aspiração ideal que não se pode realizar concretamente porque o artista é sempre um ser humano, diferente de um deus e, como já foi evidenciado na narrativa, uma vez chegado à perfeição da dimensão ideal está destinado à derrota. Ao ler a produção poética de Mário de Sá-Carneiro, o leitor encontra-se perante uma tragédia que é, ao mesmo tempo, “humana, demasiado humana”¹⁶¹ e metafísica.

¹⁵⁷ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 144.

¹⁵⁸ Ivi, p. 146.

¹⁵⁹ Ivi, p. 174.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 183-184.

¹⁶¹ A. de Lacerda, “A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n°117-118 (1990), p. 155. <http://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>, acedido a 17 de dezembro de 2020.

Outro poema que explica bem esta condição de tragédia e de fracasso do “eu” é “*Aqueloutro*”. Na carta de 16 de fevereiro de 1916, Sá-Carneiro explica a Pessoa que tem medo de encontrar o Mário de 1913, que estava feliz e que tinha confiança na vida mas, paralelamente, tinha consciência da sua desolação e do facto de a realização do ideal artístico lhe custar caro. Cardoso Bernardes argumenta que, no poema acrescentado à carta, se encontra uma “auto-imolação” do autor, o qual de maneira sarcástica “executa-se a si próprio mas aponta, em antíteses perfeitas, às alternativas redondeiras que não soube (ou não pôde) assumir”.¹⁶² Neste poema o autor é muito severo na consideração de si mesmo e, efetivamente, descreve-se como um “rei-lua postiço” e uma “esfinge gorda” que passou a vida de modo anónimo, sem concluir o que tinha definido. Esta impossibilidade de conjugar as dimensões do *aquém* e do *além* surge também no poema “*Caranguejola*”, de que o autor fala na carta de 27 de novembro de 1915 e através do qual ele consegue expressar o drama do poeta moderno, ou seja, o da identidade. Neste poema, encontra-se outra vez a referência ao corpo, um corpo delicado mas já próximo da morte e, para além da referência física, encontra-se a referência ao estado do espírito do autor.

De facto, Sá-Carneiro escreve que “A “*Caranguejola*” é um poema q[ue] fiz ultimamente. Dou-lhe esse título porque o estado psicológico de q[ue] essa poesia é síntese afigura-se-me em verdade uma verdadeira caranguejola – qualquer coisa a desconjuntar-se impossível de se manter”,¹⁶³ revelando, assim, a instabilidade poética que está vivendo neste período e que permite destacar outra temática do autor, o duplo. Todavia, antes de entrar neste tema, é interessante debruçar-se sobre alguns aspetos técnicos que permitem conferir originalidade e modernidade ao autor, ou seja, a linguagem e o cromatismo.

3.3 Linguagem e simbologia das cores

A linguagem simbólica é uma das características principais da produção de Mário de Sá-Carneiro, sendo bem evidente sobretudo quando se refere ao *além*. Na verdade,

¹⁶² J. A. Cardoso Bernardes, “Mário de Sá-Carneiro: *Aqueloutro*”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 117-118 (1990), p. 165. <http://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>, acedido a 17 de dezembro de 2020.

¹⁶³ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 426.

através do uso simbólico das palavras e das cores, utilizadas para representar emoções ou sentimentos, o leitor pode entrar e conhecer o mundo interior de Sá-Carneiro, o qual recorre às cores para definir “una vera e propria facoltà dell’anima: facoltà sottile, di intermediazione tra le percezioni derivanti dal mondo sensibile e quelle provenienti dal mondo propriamente immaginativo e sensoriale”.¹⁶⁴ Aliás, o uso das cores encontra-se não só na sua produção literária, mas também na correspondência com o amigo Fernando Pessoa.

A primeira cor que Sá-Carneiro utiliza é o ouro: como argumenta Gori, apesar da ligação com o Simbolismo, o ouro e todos os seus matizes adquirem um significado original porque simbolizam a morte, a ressurreição, o sonho, a infância, o delírio e a impossibilidade.¹⁶⁵ Além disso, através da cor do ouro, Sá-Carneiro refere-se também ao luxo e ao dinheiro que, como já se disse, recorre de forma obsessiva na vida do autor.

Outra cor importante é o azul, que remete também para a dimensão do *além*, como acontece no conto “*Asas*”, quando Zagoriansky pega no seu caderno azul para recitar os versos das suas poesias ao narrador, ou no conto do “*Homem dos Sonhos*”, quando o homem, durante a conversa, diz que imagina o Ideal “extinguir-se em altura azul” e “resplandecendo ouro... ouro não, mas um metal mais áureo do que o ouro”.¹⁶⁶

O próprio título do volume, *Céu em Fogo*, mostra a utilização destas cores, juntando o azul, através da palavra “céu”, e um dos matizes do ouro, através da palavra “fogo”. No que respeita ao azul, simbolizado também através do ar, mais uma vez Beuttenmuller sublinha a importância da escrita da palavra com letra maiúscula no conto “*Asas*”, afirmando que “a palavra “Ar” significa mais que o elemento “ar”, pode significar o etéreo ou um tema misterioso, mas certamente representa algo que não pode ser aprendido facilmente, como a sua Arte”;¹⁶⁷ relativamente ao elemento do fogo, como explica Clara Rocha, torna-se primeiramente metáfora de um paradigma estético, depois metáfora do inferno do “eu” e, por último, metáfora do sexo.

No que se refere ao paradigma estético, ainda na carta de 21 de janeiro de 1913, antes da criação do volume, Sá-Carneiro fala da “impossibilidade da renúncia” e considera-a bela do ponto de vista artístico, mas triste na vida real. Depois, acrescenta

¹⁶⁴ B. Gori, *Tutta la prosa: Principio, La Confessione di Lúcio, Cielo in fuoco e altri scritti*, cit., p. 13.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 13-14.

¹⁶⁶ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶⁷ E. Beuttenmuller, *op. cit.*, p. 103.

que se trata de uma “ilusão dourada”, que lhe provoca o surgimento de “material vago e intenso”:¹⁶⁸ o ouro, por um lado, e o ar, por outro lado, são as cores que remetem para o ideal artístico sá-carneiriano. Este conceito é bem expresso na análise de Rocha que, comparando a obra de Mário de Sá-Carneiro à mitologia grega, na figura de Ícaro, diz:

Lembremos que, no próprio mito, Ícaro é o herói que brinca com o fogo, que se aproxima perigosamente do sol, e que paga com a morte a sua ousadia. Na obra de Sá-Carneiro, céu e fogo são os dois elementos igualmente significativos do complexo icárico, complexo em que se fundem o tópico da ascensão e queda e do jogo fatal com o fogo. O título do volume de novelas *Céu em Fogo* é a síntese feliz desta conjugação [...]. Este título sugere uma distensão do ser que é ao mesmo tempo elevação no ar e consumação no fogo.¹⁶⁹

Mais uma vez, Fernando Pinto do Amaral confirma a importância do mito de Ícaro em Sá-Carneiro; por esse mito, vemos um autor que se encontra num estado de incerteza e tédio entre um “*aquém* irremediavelmente vencido” e um “*além* a cada instante pressentido”, cuja consequência é a dificuldade de coexistência entre estas duas dimensões que provoca a sensação de incompletude bem representada pelo “*ser-quase*”.¹⁷⁰

Retomando a análise de Rocha, o fogo torna-se também metáfora do inferno do “eu”, tanto nas suas obras como na sua vida: por exemplo, nas cartas de 29 de dezembro de 1915 e de 18 de fevereiro de 1916, ele fala do seu estado físico e moral, dizendo que tem uma febre e que vive “num inferno sem nome”.¹⁷¹ Por último, o fogo torna-se metáfora da voluptuosidade. Na mesma carta de 1913, a propósito da novela “*Mistério*”, que conta a história de um casal encontrado morto sem feridas, o fogo simboliza, ao mesmo tempo, a fusão e a separação do homem e da mulher: de facto, o poeta que descobriu os corpos primeiramente “viu de noite uma janela abrir-se e uma forma toda luminosa saltar, ascendendo na atmosfera num halo de luz dourada”¹⁷² e, depois, sugere

¹⁶⁸ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, pp. 65-68.

¹⁶⁹ C. Rocha, “Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 117-118 (1990), p. 156. <http://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>, acedido a 20 de dezembro de 2020.

¹⁷⁰ F. Pinto Do Amaral, “O desejo absoluto. A poesia de Mário de Sá-Carneiro e a lírica portuguesa dos anos 70/80” in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 117-118 (1990), p. 240. <http://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>, acedido a 20 de dezembro de 2020.

¹⁷¹ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 473.

¹⁷² Ivi, p. 71.

que “a morte seria devida à *compreensão* daquelas duas almas que se materializaram num ser doutra região – ou mesmo só numa alma imaterial”.¹⁷³

Aliás, é possível distinguir também três tipologias de vocábulos que remetem para o campo semântico do fogo: de acordo com Noemi Elisa Aderaldo, na obra de Sá-Carneiro encontra-se o fogo propriamente dito, que pode ser tanto físico quanto psíquico, o ouro, como já se disse e, finalmente, a luz, que não é uma luz pura mas decomposta, com uma designação geral que a liga aos astros, em particular à lua. Como diz Aderaldo:

Na obra e na vida de Mário de Sá-Carneiro encontramos aquela mesma ambiguidade inerente à natureza do fogo. O fogo o tornou poeta, o fogo o perdeu. O fogo aureolou-o de glória, o fogo consumiu. As duas faces do fogo nele inteiro estão presentes. E quando o fogo dele se retira, é o fogo ainda que gera, na ausência e na distância, sua nostalgia de plenitude, sua angústia, seu vazio seu desespero. Sá-Carneiro foi consumido pelo rio de fogo que o atravessou.¹⁷⁴

Relativamente à outra cor recorrente para indicar o *além*, ou seja, o azul, cujo emprego confere modernidade à obra de Sá-Carneiro, realce-se que, ao contrário do ouro e dos seus matizes, é mais difícil de definir. As dificuldades derivam, antes de tudo, da estrutura fonética da palavra que, como argumenta Gori, é composta por uma vocal clara, o “a”, e outra obscura, o “u”, que adicionadas à sibilante “z” e à líquida “l”, criam um conjunto de imagens e associações de claro-escuros que são derramadas, igualmente, na utilização desta cor feita pelo autor:

La sorte che Mário de Sá-Carneiro ha in serbo per questo colore – che esordisce con la raccolta *Principio* e accompagna da quel momento in poi tutta la sua opera, costruendone il sogno poetico e rivelandone il tormento – porta infatti l’azzurro a rompere progressivamente, opera dopo opera, i suoi confini naturali di colore, costringendolo prima a rinunciare al suo ruolo secondario e marginale di aggettivo che descrive semplicemente cielo e sguardi, per emanciparsi e conquistare quindi una diversa sostanza linguistica, diventando cioè sostantivo e facendosi contenuto, orfico significante in sé e per sé, per giungere infine a diventare – in quanto simbolo del desiderio struggente per l’irraggiungibile, l’inafferrabile, l’incomprensibile, per quell’idealizzazione che si accompagna a ogni ricerca, sempre al di là di ogni conquista – un luogo figurale, metonimia dello spazio poetico stesso.¹⁷⁵

Por exemplo, no título *Céu em Fogo*, o azul encontra-se, de forma implícita, na palavra “céu” em oposição ao fogo, enquanto no conto “*O Homem dos Sonhos*” é

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ N. E. Aderaldo, “O simbolismo do fogo em Mário de Sá-Carneiro”, in *Revista de Letras*, Ceará, Universidade Federal, Vol. I n°2 (1978), p. 54. <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/19367/30042>, acessado a 22 de dezembro de 2020.

¹⁷⁵ B. Gori, *Mário de Sá-Carneiro e l’impossibilità di rinunciare: tutta la prosa*, cit., p. 83.

utilizado pelo homem para indicar os lugares visitados nos sonhos, ou seja, os lugares da dimensão ideal do *além*; por último, no conto “*Asas*”, o azul torna-se metáfora do *além* através do caderno azul onde Zagoriansky tinha escrito os seus versos perfeitos.

Por fim, retomando a análise de Gori, o azul deixa de “fazer arte” e desaparece no fogo, tornando-se a cor-símbolo de um lugar ao qual o artista continua a aspirar mas que lhe é negado.¹⁷⁶

No que se refere à produção poética, o azul é utilizado no poema já mencionado “*Dispersão*”, por exemplo, nos versos finais “E todo o azul-de-agonia / Em sombra e além de fumo”, onde se descreve a morte como um desaparecimento, uma dispersão em “rolos de fumo” de uma grande capital.¹⁷⁷ Também noutro poema já citado, “*Quase*”, se encontra o azul no verso “Um pouco mais de azul – eu era além”, símbolo da dimensão ideal que, ao final, o poeta não consegue atingir por “um golpe d’asa”¹⁷⁸ e que lhe provoca uma dor sem fim porque ele não consegue ser nem uma coisa nem outra.

Concluindo, pode dizer-se que a linguagem simbólica é uma das características fundamentais de Mário de Sá-Carneiro, ligada à corrente do Sensacionismo e às sensações que são instrumentos de conhecimento da realidade ultrassensível, e confere modernidade à sua obra. O parágrafo seguinte será centrado na temática do duplo, outro aspeto importante em Sá-Carneiro que o aproxima, de certa forma, a Pessoa mas que o torna, ao mesmo tempo, diferente e original.

3.4 O duplo: realidade ou ficção?

O duplo é, com certeza, o aspeto mais fascinante e complexo de Mário de Sá-Carneiro: a dificuldade deve-se ao facto de a ligação entre autobiografia e obra literária do autor ser tão subtil que não é fácil demarcar a distinção. Trata-se de um conceito muito comum no período histórico vivido pelo autor mas que já se desenvolve nos séculos anteriores: exemplos significativos são o conto *William Wilson* (1839) de Poe e os romances *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde ou *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson.

Será exatamente com o Romantismo que o duplo começará a entrar na cultura ocidental e, depois, graças ao nascimento da psicanálise, começará a ser tido cada vez

¹⁷⁶ Ivi, p. 87.

¹⁷⁷ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 147.

¹⁷⁸ Ivi, p. 186.

mais em conta como um aspeto importante da personalidade do homem. Em 1914, o filósofo e psicanalista alemão Otto Rank publicou o ensaio *Der Doppelgänger*, que se pode considerar a pedra angular da temática do duplo e que será, em 1919, retomado no ensaio *Das Unheimlich* de Sigmund Freud. Para compreender a presença deste aspeto em Sá-Carneiro, há que se debruçar sobre estes ensaios que aprofundam dois aspetos da cisão do indivíduo, ou seja, o sentimento do removido e o perturbador.

Segundo Silvia Vaccari, o ensaio de Rank debruça-se sobre a figura do sócia, considerada a principal manifestação do duplo não só do ponto de vista físico, mas sobretudo como projeção mental do ser humano que expressa a sua interioridade. Daqui deriva a criação de outro eu, que Rank define “eu removido” e que considera a parte mais íntima do indivíduo, a que uma pessoa tenta ocultar já que representa todas as emoções, medos, paixões e impulsos que foram removidos. Considerando que o “eu removido” é algo familiar mas que pertence ao passado, no momento em que se manifesta provoca perturbação e angústia e leva o indivíduo a transformar-se no seu contrário, quer dizer no duplo.¹⁷⁹

Depois de Rank, Sigmund Freud, interessado na temática do duplo, reformulou o conceito de “eu removido” ligando-o ao de perturbador. No seu ensaio, Freud utiliza o termo para indicar tudo o que o homem não consegue controlar e que o desestabiliza, provocando-lhe sensações de espanto e instabilidade. Aliás, Freud acrescenta que o perturbador pode derivar de algo familiar, retomando o conceito de Rank, mas também de algo novo e, neste caso, o homem tem de encontrar-se numa situação de predisposição emotiva frágil e débil e de incerteza intelectual.

Daí resulta que, segundo o psicanalista, o duplo constitui a razão principal do perturbador porque representa a parte mais íntima e oculta do ser humano, cujos sentimentos e emoções pertencem à esfera do subconsciente. O aparecimento do duplo permite, por um lado, uma autoanálise crítica e objetiva do próprio homem e, por outro lado, torna-se a parte que envolve todos os sonhos, expectativas e sentimentos que ele não conseguiu realizar. Em suma, Vaccari afirma que o perturbador “racchiude un’ampia

¹⁷⁹ S. Vaccari, *La scissione dell’identità. Il doppio come espressione della frammentazione fisica dell’individuo*, Venezia, Università Ca’ Foscari, 2017, pp. 32-33. <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/12993/837509-1208903.pdf?sequence=2>, accedido a 20 de dezembro de 2020.

gamma di significati e sfaccettature, l'uno l'opposto dell'altro, ma contemporaneamente legati".¹⁸⁰

Como se pode compreender desta explicação do conceito de duplo, o que isso implica é uma divisão do “eu” que, como explica Elizabeth Dias Martins, no caso de Mário de Sá-Carneiro se verifica em três planos: o interior, o textual e o estético que permitem determinar uma “residualidade estética complexa” da sua obra.¹⁸¹

No que se refere à fragmentação do “eu” no plano interior, pode-se dizer que se verificou, seja em Sá-Carneiro, seja em todos os artistas da Geração de “Orpheu”. Na verdade, “alguns deles registraram o estado de ânimo que os dominava, sendo esse o caso de Fernando Pessoa, ao dizer-se “histero-neurastênico”; de Sá-Carneiro, ao pressentir-se no limite da loucura”.¹⁸²

Quanto à fragmentação do “eu” no plano textual, pode observar-se nos autores da revista, que trabalharam para revolucionar a literatura portuguesa da época: no caso de Sá-Carneiro, como já se analisou no segundo capítulo desta tese, ele compôs obras que estavam ligadas a correntes anteriores, como o Simbolismo, mas também obras novas, que revelam traços e influências das vanguardas e do Modernismo.

Por último, relativamente ao plano estético, em Sá-Carneiro pode observar-se principalmente nas quadras que representam, como afirma Roberto Pontes, uma parte fundamental da obra do autor, tanto da lírica quanto da prosa.¹⁸³

Além desta divisão, pode acrescentar-se também a reflexão de Gori, que diz que o duplo em Mário de Sá-Carneiro pode assumir facetas diferentes, distinguidas também graças às expressões linguísticas utilizadas pelo autor. Mas, independentemente da forma adotada, trata-se sempre de “un Io che, pur perdendo alla fine la propria immagine duplicata, sia essa reale o irreal, riesce, prima della sua scomparsa a farla vivere di vita propria, riuscendo così ad attualizzare in termini moderni e originali un tema al tempo, come abbiamo visto, già molto sfruttato”.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Ivi, p. 50.

¹⁸¹ E. Dias Martins, “O duplo, a fragmentação, uma residualidade estética complexa”, in *O Jogo de duplos na poesia de Mário de Sá-Carneiro*, Fortaleza, Imprensa Universitária, 2014, p. 11. http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10307/1/2014_liv_rpontes.pdf, acessado a 22 de dezembro de 2020.

¹⁸² R. Pontes, *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*, Fortaleza, Imprensa Universitária, 2014, p. 30. http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10307/1/2014_liv_rpontes.pdf, acessado a 22 de dezembro de 2020.

¹⁸³ Ivi, p. 43.

¹⁸⁴ B. Gori, *Mário de Sá-Carneiro e l'impossibilità di rinunciare: studio sulla prosa, cit.*, p. 102.

Quanto ao nascimento do conceito de duplo em Mário de Sá-Carneiro, Barbara Gori diz que é possível identificá-lo pela primeira vez na carta de 3 de fevereiro de 1913. Efetivamente, nesta carta Sá-Carneiro comenta algumas poesias de Pessoa e tenta explicar ao amigo, embora não seja fácil, a razão pela qual ele consegue compreendê-las:

É muito difícil dizer o que quero exprimir: *Entre os seus versos correm nuvens*, e essas nuvens é que encerram a beleza máxima [...]. Quantas vezes em frente dum espelho – e isto já em criança – eu não perguntava olhando a minha imagem: “Mas o que é ser-se eu; o que sou eu”. E sempre, nestas ocasiões, de súbito me *desconheci*, não acreditando que eu fosse eu, tendo a sensação de sair de mim próprio. Concebe isto?¹⁸⁵

Através deste trecho, pode notar-se que o autor percebe este desdobramento desde criança e o transfere em toda a sua obra literária mas também nas cartas enviadas ao amigo Pessoa: de facto, o limite entre realidade e ficção é tão lábil que não é simples compreender se está falando Mário de Sá-Carneiro “homem” ou Mário de Sá-Carneiro “personagem/duplo”. Como já foi analisado nos parágrafos anteriores, as obras em prosa e os poemas surgem do estado de espírito do autor, um estado negativo de doença que o leva à criação da sua obra literária, criação que é considerada pelo mesmo autor “a melhor terapêutica”.¹⁸⁶

Esta doença manifesta-se a partir das primeiras cartas e será uma constante até ao dia do suicídio do autor: por exemplo, na carta de 21 de abril de 1913, Sá-Carneiro escreve: “A falta de equilíbrio, vem sem dúvida de que eu sou um “desequilibrado”, e o fui sempre desde criança”;¹⁸⁷ na carta de 15 de junho de 1914 o autor fala a Pessoa da sua doença física que o leva a estar “enervado, meu caro amigo, por uma audaz constipação” e também da “atmosfera sempre dolorosa do meu mundo interior”;¹⁸⁸ e ainda, na carta de 18 de julho de 1914 escreve: “De resto, as minhas dores são, em verdade, apenas “dores esquecidas”, de que me lembro às vezes, apenas às vezes”¹⁸⁹ e, neste momento, acrescenta que as dores que sente lhe provocam sofrimento só pela sua recordação, ou melhor, pela “possibilidade delas existirem!”.¹⁹⁰ Esta frase é muito significativa porque confirma o

¹⁸⁵ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, pp. 73-74.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 451.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 140.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 208.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 245.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

facto de não ser fácil entender se este estado de doença é verdadeiro ou não, se a pessoa que está escrevendo a carta é o Mário real ou o seu duplo.

Outra carta interessante que mostra a dúvida sobre o mal-estar de Mário de Sá-Carneiro é a de 30 de agosto de 1915. Leia-se:

Sabe você: eu creio que na verdade há um ano estou um pouco cientificamente *doido*. Com efeito, há no meu espírito coisas que não havia dantes. Esta expressão é de resto um puro idiotismo pois se escrevo o que acima fica é precisamente por *não haver* no meu espírito coisas que havia dantes. Mas coisas impalpáveis [...]. Eu atualmente ando *sempre com a alma de estômago vazio mas sem appetite*. É assim que, m[ui]to longinquamente posso exprimir talvez o “fenómeno”. Estou longe de mim? Não sei [...].¹⁹¹

Neste propósito, há que retomar o estudo de Ferreira, a qual defende que um papel fundamental no que respeita o desdobramento sá-carneiriano é representado pelo corpo: na verdade, como demonstram as obras já mencionadas neste capítulo, o autor agride e rejeita o seu corpo “real”, desajeitado e obeso, utilizando também designações irónicas, e cria um corpo “ideal” através dos “outros”, quer dizer, do dos protagonistas das suas obras.¹⁹²

Relativamente à prosa, os exemplos principais nos quais se encontra o duplo e que serão considerados nesta tese são o romance *A Confissão de Lúcio* e o romance inacabado *A Novela Romântica*.

3.4.1 O duplo em *A Confissão de Lúcio*

O romance *A Confissão de Lúcio* (1914), aparentemente, conta uma situação banal: o protagonista Lúcio Vaz muda-se para Paris para estudar direito e, nesta cidade, conhece outro jovem português e protagonista da obra, Ricardo de Loureiro. Os dois tornam-se amigos até que Ricardo decide voltar para Lisboa sem informar Lúcio e fica lá durante um ano: neste período, Lúcio e Ricardo comunicam através da correspondência que, porém, é muito superficial e não respeita a sua forte ligação de amizade. Um dia, Lúcio decide voltar para Lisboa e descobre que Ricardo se casou com uma mulher, Marta e, sem o conhecimento do amigo, começa uma relação com ela. Todavia, Lúcio descobre que Marta tem outros amantes, que são todos artistas e, no final, o romance termina com

¹⁹¹ Ivi, p. 366.

¹⁹² E. M. A. Ferreira, “Mário de Sá-Carneiro: doença e criatividade”, *cit.*, p. 86. <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/76/76>, acedido a 11 de dezembro de 2020.

uma discussão entre os dois amigos e com o homicídio de Marta por parte de Ricardo: contudo, quem morre não é Marta que, inexplicavelmente, desaparece, mas Ricardo, e deste crime será acusado Lúcio, incapaz de dar dele uma explicação razoável e verdadeira.

Este romance apresenta algumas temáticas de Mário de Sá-Carneiro que já foram analisadas neste capítulo. Em primeiro lugar, encontra-se o mito de Narciso, que se reflete através do duplo, quer dizer, todas as personagens admiradas por Lúcio representam desdobramentos de uma mesma personagem, Lúcio, o qual é, por sua vez, um duplo do autor. Depois, encontra-se o tema da morte e do suicídio que, neste romance, é um duplo-suicídio: de facto, Marta representa o duplo feminino de Ricardo e, por conseguinte, também de Lúcio e de Sá-Carneiro, e só através da presença destas personagens “outras” o “eu” desagregado e disperso se pode recompor.

De acordo com Fiorella Ornellas de Araújo, pode dizer-se que:

A Confissão de Lúcio evoca a ficcionalização da vida de Mário de Sá-Carneiro, vivida intensamente a partir de seu “eu”, e posta em forma de literatura, confirmando sua vertente artística, mas também compreendida como um retrato da realidade do homem moderno [...]. A não normalidade ante todo o enredo é o que aflora do drama por este nascer ou estar envolvido com a cisão interior dolorosa e interposta na figura de um duplo. Deste modo a ambigüidade apresentada pelo duplo está também refletida na pluralidade e simultaneidade dos dramas que surgem de Lúcio, o “eu”, mesmo que morto- vivo, por recordar e constituir-se fragmentado, plural.¹⁹³

Este romance, que já foi objeto de estudos exaustivos, apresenta muitas semelhanças com outra obra de Mário de Sá-Carneiro citada na correspondência com o amigo Pessoa, *A Novela Romântica*.

3.4.2 O duplo em *A Novela Romântica*

A primeira referência a esta obra encontra-se na carta de 22 de agosto de 1915, onde Mário de Sá-Carneiro anuncia a Fernando Pessoa a ideia de um novo projeto, cujo título será “Novela Romântica”. Na carta seguinte, a de 23 de agosto de 1915, o autor explica em que consistirá este romance e faz uma premissa:

Fundamentalmente é *um meu personagem* posto a viver em 1830. Quero que haja mesmo anacronismos psicológicos: isto é: pormenores que, por forma alguma, se poderiam suscitar na alma dum homem de 1830 [...]. Assim como criei um “romantismo outro” – enfim: um dos meus

¹⁹³ F. O. de Araújo, *Do duplo à abjeção: Uma leitura de A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, São Paulo, USP, 2009, pp. 62-64. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-24112009-114521/publico/FIORELLA_ORNELLAS_DE_ARAUJO.pdf, acedido a 21 de dezembro de 2020.

personagens interseccionistas massacrado de romântico: porque na verdade procede aparentemente como um romântico. Mas a sua psicologia – dentro de toda a fúria ultra-romântica – fundamentalmente será a dum Lúcio Vaz, Ricardo de Loureiro, Inácio de Gouveia [...]. Observação m[ui]to importante: *o estilo será o meu* – e daqui virá o principal anacronismo – estilo pois interseccionista mas misturado de romantismo na sua chama, na sua violência abrasadora de “infernos”, “céus”, etc.¹⁹⁴

Como se pode notar, o autor pretende escrever um romance que misture Interseccionismo e Romantismo, retomando os protagonistas da *Confissão* e acrescentando outras características que permitam identificar o seu estilo. Neste momento, Sá-Carneiro fala da trama: os protagonistas são Heitor de Santa-Eulália e a sua prima Branca de Ataíde, companheiros até aos 15 anos. Depois, os dois seguiram caminhos diferentes mas, após 10 anos e uma viagem pela América, Heitor volta para Lisboa. No palácio senhorial de Lisboa, reencontra Branca e, imediatamente, nele se desencadeia uma paixão tão forte que não consegue apagar, devido sobretudo à recordação da infância que tiveram os dois. Branca retribui este sentimento e, uma noite, é ela mesma que decide ir com Heitor, com a intenção de consumir o amor. Heitor, embora seja entusiasta, lança-se aos pés da mulher e começa a chorar: isto porque Branca é símbolo da pureza e da harmonia do passado e, se ele a possuísse, contaminaria também a sua infância. Branca ouve a argumentação do primo e vai embora, enquanto Heitor vai para Paris.

Neste ponto encontra-se outra semelhança com *A Confissão*, porque em Paris Heitor “vai viver o seu amor: e arrastá-lo numa vida tumultuosa de festa e orgia p[ar]a melhor provar a força da sua paixão aos seus próprios olhos. Sim num contínuo turbilhão, atravessando sobre o corpo de mil mulheres”.¹⁹⁵ Aliás, em Paris Heitor conhece outra mulher com a qual vive uma história de amor e descobre que a sua “paixão suprema” por Branca desaparece porque o amor que sente pela nova mulher é um amor que ele nunca sentiu pela prima: isto leva-o à loucura e, no final da novela, Heitor suicida-se com um tiro.

Na parte final desta carta, Sá-Carneiro acrescenta:

Bem sei que tudo isto é incoerente e exagerado. Mas esse exagero e essa incoerência são justamente os *materiaes* que eu pretendo que deem a beleza ao conjunto. É claro que nesta parte de Paris surgirão vários episódios classicamente românticos: um duello com um Príncipe Polaco que depois será o confidente de Heitor etc. E o segundo amor aparecerá também num enredo

¹⁹⁴ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 358.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 360.

complicado e bizarro que não sei ainda qual seja. (A verdade psicológica da história não será grande bem sei: mas não se esqueça que Heitor é um dos meus personagens).¹⁹⁶

A descrição desta nova personagem aparece na carta de 3 de fevereiro de 1916. Mário de Sá-Carneiro escreve que em Paris encontra o escritor polaco Estanislau Belcowsky e é o próprio autor que afirma:

Estanislau Belcowsky *sou eu*. Falará das suas estranhezas, que serão as minhas, das suas ânsias que serão as minhas. Heitor de Santa-Eulália não o compreende inteiramente, porque um homem de 1830, mesmo Heitor, não me poderia compreender – mas *pressente-o* e admira-o. Dá-lhe dinheiro a rodos, p[ar]a ele gastar pois compreende a necessidade que ele tem de viver em meios luxuosos – tem sobretudo a noção de que mais tarde, nos tempos futuros, na era das máquinas – haverá heróis de novelas *assim*, haverá uma *arte de acordo* com a psicologia, com a individualidade de Belcowsky. E Santa-Eulália embriaga-se de Oiro antevendo a maravilha, e sente que ele é também um pouco, um precursor d’Aquela Raça.¹⁹⁷

Através destes trechos, como afirma Araújo, a temática do duplo surge graças a um desdobramento psíquico ou “triangulação afetiva” que se realiza com as personagens dos dois amigos: efetivamente, tanto Heitor como Estanislau se reconhecem entre si, como se fossem um o espelho do outro e, sobretudo, representarão aquelas partes da personalidade que não conseguem explicar sozinhos. Aliás, o duplo surge através das correntes literárias que os dois encarnam, ou seja, o Romantismo (Heitor) e o Interseccionismo (Estanislau).

É preciso sublinhar outro detalhe importante: o duplo está relacionado com a amizade, e isto nota-se na *Confissão de Lúcio*, na *Novela Romântica* mas também nos outros contos analisados anteriormente, cujos protagonistas são principalmente dois amigos. De acordo com Araújo, pode-se dizer que Sá-Carneiro considera fundamental esta relação afetiva, uma relação que ele mesmo mantém com o seu “amigo de alma” Fernando Pessoa através das cartas, e que “surge motivando de forma difusa e um tanto equívoca, este sucessivo ‘vai-vem’ entre Ele-próprio e o Outro, proeminente numa estética que amalgama vida e obra, existência e fingimento”.¹⁹⁸

Uma vez analisado o tema do duplo, é preciso detetar como foi reproposto por Sá-Carneiro: como é sabido, o suicídio constitui desde sempre um motivo constante no autor mas, também este ato tão extremo, apresenta características e razões que fazem de Sá-

¹⁹⁶ Ivi, p. 361.

¹⁹⁷ Ivi, p. 459.

¹⁹⁸ F. O. De Araújo, *op. cit.*, p. 27.

Carneiro um autor complicado e, ao mesmo tempo, original e diferente dos outros intelectuais da sua época.

3.5 A solução final: o suicídio

Além do duplo, todas as temáticas desenvolvidas nos parágrafos anteriores, seja a ideia de arte e de artista, seja o *além*, em Mário de Sá-Carneiro encontram uma solução na morte.

Desde as primeiras cartas enviadas a Pessoa é possível encontrar um sentimento de inquietação que não deixa tranquilo o autor: na carta de 16 de novembro de 1916, Sá-Carneiro diz que “não creio em mim, nem no meu curso, nem no meu futuro” e acrescenta que sente em si mesmo uma força que o levará a desaparecer. Aliás, nesta carta Sá-Carneiro estabelece um pequeno esquema que descreve as razões e as consequências que lhe provocam uma constante angústia, por exemplo, o facto de ter saúde o faz sentir infeliz ou também o facto de não ter preocupações e desgostos lhe provoca uma “desolação ilimitada”.¹⁹⁹

Um poema interessante no que se refere a esta temática é “*Dispersão*”, onde se encontra uma vez mais o duplo. De acordo com Mária Elvira Brito Campos, logo a partir da primeira estrofe o sujeito poético se percebe como duplo e sente a necessidade de reencontrar-se. Por isso, desumaniza-se, operando uma metamorfose do seu espírito e acentuando esta condição através dos tempos verbais utilizados, ou seja, o pretérito perfeito simples (perdi-me dentro de mim), o pretérito imperfeito (porque eu era labirinto) e, por último, o presente (É hoje quando me sinto / É com saudade de mim), que indicam respetivamente uma ação acabada, inacabada e a perda no labirinto do presente. Em suma:

Perdendo-se definitivamente no labirinto, o sujeito lírico acentua em desespero final, na elaboração do último quarteto [...]. O sujeito lírico, em resumo, pela leitura que se pode fazer do poema, embora não a única, estabelece nele os pontos essenciais que caracterizam uma atitude poética: desinteresse pela vida, desejo de transcendência, tendo a morte como instigação fundamental à atividade literária [...]. O verso inicial afirma e justifica o fulcro do poema, que é quase uma narrativa do caminhar pelos compartimentos do labirinto. A ideia de morte pode ser o enigma a que o sujeito lírico vai ao encontro. Morte enquanto realização, satisfação, calma. Às portas do labirinto constituem a relação temporal estabelecida pelo “eu” lírico: ontem, hoje, amanhã. Elas se desdobram e se multiplicam, à medida que o “eu” faz suas observações e digressões.²⁰⁰

¹⁹⁹ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 42.

²⁰⁰ M. E. B. Campos, “Sá-Carneiro: Vontade de morte, saudade de vida”, in *Anuário de Literatura*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2:21 (2016), pp. 84-85.

O poema principal em que se encontra a temática da morte é, sem dúvida, “*Fim*”, incluído na já mencionada carta de 16 de fevereiro de 1916. Aqui se encontra a descrição da morte, que será uma morte espetáculo e, na verdade, pode ler-se:

Quando eu morrer batam em latas,
Rompam aos berros e aos pinotes –
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem palhaços e acrobatas.
Que o meu caixão vai sobre um burro
Ajaezado à andalusa:
A um morto nada se recusa,
E eu quero por força ir de burro.²⁰¹

Neste poema, para além da atmosfera de espetáculo que deve acompanhar o dia da morte, o sujeito poético expressa os seus últimos desejos: de acordo com Eduardo Lourenço, neste poema mais uma vez ressalta a originalidade de Sá-Carneiro, o qual não considera a sua morte a do “herói vencido” tipicamente romântico mas, pelo contrário, a descreve “em termos de apoteose. Literalmente, de autodivinização”, ligando-se à estética modernista e futurista. Apesar da ironia sá-carneiriana, que surge do cenário espetacular descrito aqui, o suicídio do autor foi um acontecimento muito violento, antecipado através das cartas ao amigo Pessoa e realizado como ele o tinha descrito nelas porque “Sá-Carneiro não se matou contra ninguém, nem contra a Vida, nem mesmo *contra si*, com a violência sádica do fim concebido o manifesta, mas *por si*, pelo seu reino voluntariamente paranoico de anjo caído de nenhum céu, exigindo com violência um qualquer paraíso para curar a abjeção da sua decadência”.²⁰²

Todas as obras e as temáticas analisadas neste capítulo levam a uma das questões que durante anos foi objeto de estudo relativamente ao autor, ou seja, se existe uma relação direta entre arte e vida de Sá-Carneiro. As cartas enviadas a Pessoa são fundamentais para compreender este assunto porque, como já se disse no primeiro capítulo deste trabalho, uma das características principais da correspondência é a

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2016v21n2p79/32941>, acedido a 21 de dezembro de 2020.

²⁰¹ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 469.

²⁰² E. Lourenço, “Suicidária modernidade” in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 117-118 (1990), p. 10. <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>, acedido a 22 de dezembro de 2020.

sinceridade e a descrição real dos assuntos e dos sentimentos, seja para satisfazer as necessidades dos leitores seja para manter a relação entre o remetente e o seu destinatário.

De acordo com Schwartzmann, é possível afirmar que há uma forte ligação entre arte e vida e ficção e realidade na obra de Sá-Carneiro pelo facto de os episódios e as emoções descritos nas suas cartas serem quase idênticos aos das suas obras em prosa ou aos sentimentos que surgem das suas poesias. Isto levou a considerar a suas cartas como uma confissão do sujeito poético tão verdadeira que é possível perceber uma materialização corporal, dando a “impressão “real” de ter realmente vivido”.²⁰³ Por exemplo, a carta já mencionada de 13 de julho de 1914 suporta este pensamento e tese porque Sá-Carneiro escreve que as razões que o levarão a suicidar-se se podem explicar através da sétima quadra do poema “*Dispersão*”: retomando o símbolo do céu e a cor do ouro, que remetem para o *além*, o autor afirma que: “Eu fui o que quis: a minha obra representa zebreadamente entre luas amarelas aquilo que eu quisera ser fisicamente”.²⁰⁴ E Schwartzmann acrescenta:

Na sua correspondência Sá-Carneiro narra uma história com começo, meio e fim, tal qual o narrador de uma de suas novelas, vendo-a de fora, conhecendo o (seu) próprio enredo. Tomadas então como um conjunto significante global e coeso, as cartas bem mostram que a personagem Sá-Carneiro nelas inscrita “ilude” seu leitor, pois, ao construir uma vida frágil, que busca de algum modo preservar (atapetando-a, vestindo-a bizarramente de pedras preciosas, de luxo), preserva e constrói, na verdade, uma *Obra* [...]. Assumindo assim o domínio da narrativa epistolar que alinhava carta a carta, Sá-Carneiro constrói o seu sacrifício, a sua renúncia à vida, enquanto metáfora do aniquilamento da identidade.²⁰⁵

Apesar das dificuldades devidas ao reconhecimento entre realidade e ficção, a correspondência de Mário de Sá-Carneiro revela um verdadeiro processo criativo do autor e, por esta razão, as cartas enviadas ao amigo Pessoa podem considerar-se uma verdadeira obra. Para o confirmar, é importante a carta 20 de julho de 1914, por três razões: em primeiro lugar, Sá-Carneiro diz a Pessoa que, no que respeita à sua vida, a palavra melhor para descrevê-la é “embalsamamento”, uma condição que o leva a sofrer; depois, explica que este estado de espírito se liga diretamente à sua vida artística que, embora seja uma “artificialização”, é fixada e salva graças ao embalsamamento; enfim, é o próprio Sá-

²⁰³ M. Nogueira, Schwartzmann, “Mário de Sá-Carneiro: indícios de um mito, indícios de um corpo”, in *Anuário de Literatura*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2:21 (2016), p. 58. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2016v21n2p56/32940>, acessado a 22 de dezembro de 2020.

²⁰⁴ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 240.

²⁰⁵ M. N. Schwartzmann, *op. cit.*, p. 59.

Carneiro que confirma e reconhece a importância do valor literário das suas cartas, e diz: “Você tem razão, que novidade literária sensacional o aparecimento em 1970 da Correspondência inédita de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro – publicada e anotada por... (perturbador mistério!)”.²⁰⁶

Para concluir, estudar Sá-Carneiro apenas em função da sua biografia seria simplista: não há dúvidas de que vida e arte se confundem, como se vê pelas suas obras e também pela correspondência que Sá-Carneiro teve com Pessoa, mas é preciso sublinhar que, no caso do autor, esta confusão e interferência constante das duas dimensões se revela fundamental para realizar os objetivos da literatura da sua época. De acordo com Fernando Pessoa, a literatura do século XX encontrou-se diante do problema da conciliação da Ordem, seja intelectual, seja impessoal. Sá-Carneiro tentou realizar este objetivo e, por isso, Pessoa dedicou-lhe as seguintes palavras que descrevem perfeitamente o que representou este autor:

Génio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor.

Mas para Sá-Carneiro, génio não só da arte mas da inovação nela, juntou-se, à indiferença que circunda os génios, o escárnio que persegue os inovadores, profetas, como Cassandra, de verdades que todos têm por mentira. *In qua scribebat, barbara terrafuit.*²⁰⁷

Todas as temáticas analisadas neste capítulo confirmam o facto de que a correspondência entre Sá-Carneiro e o amigo Fernando Pessoa se revela um instrumento fundamental para o estudo do primeiro autor que, embora seja menos popular do que o segundo, desempenhou um papel fundamental. Isto será confirmado também no próximo capítulo que, sempre através da referência às cartas, abordará a relação que Sá-Carneiro teve com outra figura importante no cenário do Modernismo português, ou seja, Santa-Rita Pintor.

²⁰⁶ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 247.

²⁰⁷ F. Pessoa, “Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)”, in *Arquivo Pessoa: Textos de Crítica e Intervenção*, Lisboa, Ática, 1890.

<http://arquivopessoa.net/textos/2968>, acedido a 26 de dezembro de 2020.

CAPÍTULO 4

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E SANTA-RITA PINTOR

4.1 “Futurista declarado em Portugal há um só, que sou eu!”

Entre as informações que é possível encontrar na correspondência de Sá-Carneiro a Pessoa, há as relativas às outras personalidades com as quais ele teve relações, sobretudo durante a sua estadia parisiense.

Assim como existem as secções dedicadas à literatura, às questões financeiras ou à “lepidopteria”, existe até mesmo uma secção definida “santarritana”, dedicada a outro autor modernista que decidiu mudar-se para a capital francesa e que colaborou com Mário de Sá-Carneiro e Pessoa no projeto da revista *Orpheu*, ou seja, Guilherme de Santa-Rita, mais conhecido como Santa-Rita Pintor.

Ele foi outra personalidade central do Modernismo português, que se interessou pelo Futurismo e pelo Cubismo e, bem como Mário de Sá-Carneiro, contribuiu à difusão destas vanguardas em Portugal. As referências ao autor aparecem já nas primeiras cartas que Sá-Carneiro enviou a Pessoa e, dado que as notícias sobre ele são poucas, fazem com que os leitores conheçam de perto esta curiosa personagem.

Guilherme de Santa-Rita estudou na Academia Real das Belas-Artes e ganhou uma bolsa de estudo que lhe permitiria o acesso à Escola de Paris, razão pela qual se mudou para a capital francesa. Todavia, não passou nos exames de admissão e, aliás, perdeu a bolsa, porque entrou em conflito com o embaixador da República Portuguesa de então, João Chagas. Apesar disso, decidiu ficar em Paris onde entrou em contacto com os círculos das vanguardas da época: em particular, assistiu às conferências de Marinetti na Galerie Bernheim-Jeune e foi fortemente influenciado pelo seu manifesto futurista, chegando a aderir ao movimento e a se apresentar o único futurista declarado em Portugal.²⁰⁸

Através deste capítulo e do suporte da correspondência entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, procurar-se-á definir melhor a figura de Santa-Rita, utilizando as cartas “santarritanas” que permitem, por um lado, conhecer melhor este “Guilherme Pobre” e, por outro lado, entender também a sua posição no que respeita à

²⁰⁸ J. A. França, “Guilherme Pobre”, in *100 Orpheu*, ed. de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita, Porto, Edições Esgotadas, 2016, p. 245.

revista *Orpheu* e o Modernismo português. Igualmente, Santa-Rita Pintor será uma personalidade importante durante a permanência parisiense de Mário de Sá-Carneiro e, indiretamente, o seu papel no cenário das vanguardas será fundamental também para Fernando Pessoa no que se refere ao conhecimento do Cubismo. Graças a Santa-Rita Pintor e à relação, embora contraditória, com Mário de Sá-Carneiro, o autor aproximará-se desta corrente artística e, como se disse nos capítulos anteriores, falará dela nas suas cartas com Pessoa, o qual traduzirá as ideias cubistas para o âmbito literário através da criação do Interseccionismo.

4.2 O Cubismo através de Santa-Rita Pintor

A primeira carta na qual se encontra uma descrição de Santa-Rita Pintor é a de 28 de outubro de 1912, onde Mário de Sá-Carneiro apresenta o autor, escrevendo ao amigo Pessoa que “tenho andado muito com o Guilherme de Santa-Rita. É um tipo fantástico, não deixando no entanto de ser interessante”.²⁰⁹ Desde o início, Sá-Carneiro descreve Santa-Rita como uma figura bastante bizarra, porque lhe conta uma história pessoal muito estranha:

O meu pai, querendo dar-me uma educação máscula e rude, mandou-me p[ar]a fora de casa quando era m[ui]to pequeno. Fui p[ar]a uma ama cujo marido era oleiro. Essa ama tinha um filho. Uma das crianças morreu. Ele disse que fora o seu filho. Entretanto, a instância de minha mãe é devido a eu ter ido com uma companhia de saltimbancos tendo sido encontrado em Badajoz, (eis os saltimbancos do Jaime Cortesão, coisa que aliás ele me confessara ser blague) voltei p[ar]a casa dos meus pais. Em 1906 porém a minha ama morreu e deixou uma carta p[ar]a minha mãe em que lhe confessava que quem morreu fora o filho dela. Logo eu não era o filho da minha mãe mas sim da minha ama. É este o lamentável segredo, a tragédia da minha vida. Sou um intruso.²¹⁰

Como se pode notar através desta carta, Sá-Carneiro fala a Pessoa desta personagem que, segundo as suas palavras, teve uma infância complicada e cheia de mal-entendidos. Todavia, na mesma carta, Sá-Carneiro diz a Pessoa que é exatamente por estas razões que Santa-Rita quer tornar-se “alguma coisa nesta vida”, quase pretendendo reclamar esta tragédia infantil. Depois desta história, que deixa Sá-Carneiro surpreso mas, ao mesmo tempo, divertido, ele fala ao amigo das ideias políticas e literárias de Santa-Rita, que são completamente diferentes das suas. No que se refere à política, Santa-Rita define-se um “ultra-monárquico, intitula-se mesmo imperialista e afirma que o artista tem

²⁰⁹ M. de Sá-Carneiro, *Em ouro e alma: correspondência com Fernando Pessoa, cit.*, p. 36.

²¹⁰ Ivi, pp. 36-37.

a necessidade de se acolher sempre a um homem superior – a um rei, porque p[ar]a ele todos os reis lhe são superiores”.²¹¹ Esta afirmação parece provocar uma verdadeira dissidência em Sá-Carneiro, o qual, pelo contrário, não aceitaria a submissão do artista a um senhor, porque iria contra a sua ideia de arte pura e livre de qualquer condicionamento e, ao invés, teria como único objetivo a satisfação dos desejos do senhor. No que se refere à arte em geral, Santa-Rita afirma que não deve haver nenhuma ideia, ou seja, “só admite coisas que se não possam narrar”.²¹² Começa-se a delinear um conceito de arte invisível, aplicado seja à pintura, seja à literatura, como se nota também pela opinião que Santa-Rita tem em relação a um dos contos de Sá-Carneiro, isto é, “O Homem dos Sonhos”, que ele considera uma obra interessante mas que, pelo facto de poder ser contada, perde todo o mérito.

Este conceito de arte invisível surge também nas últimas linhas da carta: Sá-Carneiro escreve que Santa-Rita realizou um quadro que representa um w.c., considerado “a sua obra melhor” e que está trabalhando noutro quadro que representa “o silêncio num quarto sem móveis”.²¹³ Como sublinham os editores da obra *Em Ouro e Alma*, utilizada para a redação desta tese, o quadro em questão é “O ruído num quarto sem móveis” que em 1912 será exposto no Salon des Indépendants de Paris, uma ocorrência sem prémios e sem júri, cuja característica principal era a exposição daquelas obras rejeitadas pelo Salon officiel de Paris. Todavia, Sá-Carneiro afirma que não pode dar uma opinião sobre esses quadros, porque nunca os viu e, finalmente, pede a Pessoa que lhe dê uma opinião relativamente a esta curiosa e bizarra personagem.

Em seguida, na carta de 16 de novembro de 1912, Sá-Carneiro dedica algumas linhas a Santa-Rita Pintor, dizendo a Pessoa que, embora continue a andar com ele, precisa afastar-se por algumas razões. De facto, nesta carta Sá-Carneiro começa a sublinhar os aspetos mais insuportáveis do pintor e escreve:

Se vai tornando cada vez mais intolerável em pequeninas coisas que só de boca se podem esmiuçar. Rogo-lhe porém que não aluda a isto que eu aqui lhe digo. É vaidoso insuportavelmente, calçando a gente com a sua pretendida superioridade – chegando a ofender e a ferir. Depois tem coisas como estas: num café apresenta-me a um conhecido como “operário futurista”. Ele diz-se pintor futurista e conta ao seu interlocutor que os futuristas não pintam, que quem faz os quadros são operários como eu!!!! Outra vez apresenta-me a uma polaca horrivelmente feia e diz-lhe que eu sou homossexualista! A polaca replica que simpatiza muito com os degenerados!! Finalmente ontem à noite,

²¹¹ Ivi, p. 38.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Ivi, p. 39.

às 11 1/2, aparece-me no quarto, quando eu já estava deitado, com um patusco francês cujo nome ele ignora, e pespega-lhe que eu sou um jesuíta português emigrado político!!!!...²¹⁴

Como se pode notar através deste trecho, Mário confia no amigo e descreve-lhe alguns acontecimentos dos quais emerge o retrato de Santa-Rita Pintor, caracterizado por um temperamento egocêntrico que o deixa intensamente incomodado. Apesar disso, ele considera-o um “espírito interessante”, razão pela qual continua a andar com ele.

Outra carta que se pode incluir na secção “santarritana” é a de 2 de dezembro de 1912, onde Mário fala mais detalhadamente a Pessoa da sua convivência quotidiana com Santa-Rita, dizendo-lhe que é interessante mas também estressante: nesta carta aparece o nome de outro autor, ou seja, Carlos Pereira, pelo qual Santa-Rita sente muita admiração. Sá-Carneiro volta a falar das ideias literárias de Santa-Rita e, a este propósito, escreve ao amigo que “não aprecia na prosa ideias, nem belezas – apenas quer música”.²¹⁵ Esta carta é interessante porque, para além da personalidade do pintor, permite evidenciar outros autores com os quais, embora indiretamente, Sá-Carneiro se relacionou em Paris ou dos quais conheceu as obras e as ideias artísticas.

Por exemplo, outro autor que Santa-Rita admira e que considera até mesmo um génio é o “Homem Cristo literato”, isto é Francisco Manuel Homem Cristo, um militar português que foi também jornalista e, efetivamente, em 1882 fundou o semanário republicano *O Povo de Aveiro* e, depois do seu exílio em Paris, *O Povo de Aveiro no Exílio*. Sá-Carneiro sublinha o entusiasmo de Santa-Rita respetivamente a este jornal que sustenta a monarquia e explica a Pessoa que as discussões daí resultantes contribuem para aumentar “a onda nervosa que me sobe pela espinha acima ouvindo tais petulâncias que dão a entender que o interlocutor não merece as honras duma discussão literária”.²¹⁶ Essas revelações que Mário faz ao amigo permitem entender cada vez mais o carácter arrogante de Santa-Rita, o qual parece não deixar nenhum espaço para uma troca de opiniões, convencido de que a sua é a única aceitável.

Sá-Carneiro confirma tudo isto escrevendo que o pintor diz conhecer toda a literatura mas não acredita nele e, na verdade, cada vez que começam a discutir de literatura, Santa-Rita, embora seja presunçoso, tenta evitar dar a sua opinião: outro exemplo que reforça a falta de conhecimentos literários é o facto de Santa-Rita dizer

²¹⁴ Ivi, p. 43.

²¹⁵ Ivi, p. 50.

²¹⁶ Ivi, p. 51.

conhecer Max Jacob, autor de dois livros que ele próprio não leu, mas que aprecia simplesmente pelo facto de ser cubista. E afirma:

Picturalmente, a sua grande admiração vai p[ar]a o chefe da escola *Picasso*. Pasmem: tendo eu tido na mão uma carta do Picasso, fui encontrar na letra do pintor espanhol profundas semelhanças com os arabescos Santa-Ritinos... O Santa-Rita decerto largas horas estuda a caligrafia do seu mestre p[ar]a até nisso se lhe assemelhar. A cada passo o Guilherme Pobre diz: "... porque você, Sá-Carneiro, bem vê o artista hoje faz isto, aquilo, aquele outro, tem tais ideias etc. etc.". Das suas palavras depreende-se que só é artista quem assim procede – e só por proceder assim. De forma que ele adaptando essas ideias, parece tê-las adaptado unicamente para ser como os artistas – p[ar]a ser artista.²¹⁷

Através deste trecho, como já se disse no primeiro capítulo desta tese, Sá-Carneiro introduz a figura de Pablo Picasso, um pintor que será o ponto de referência para Pessoa e para o desenvolvimento da corrente literária do Interseccionismo. Esta é uma das razões que permitem considerar Santa-Rita um autor com um certo grau de importância no contexto do Modernismo português: provavelmente, se não fosse por ele, Mário de Sá-Carneiro nunca teria falado a Pessoa do Cubismo e nunca Pessoa teria escrito alguns dos seus poemas interseccionistas mais conhecidos.

A carta segue com outras considerações de Mário relativamente ao carácter do pintor, em particular, da sua vontade de “dominar” no contexto das relações sociais e de impor unicamente os seus pensamentos: Mário destaca o facto de Santa-Rita apoiar a monarquia, dizendo que queria que Paris se tornasse a capital do mundo sob o governo do imperador alemão Kaiser, outra figura que admira; aliás, Santa-Rita está tão convencido disso que chega a afirmar que gostaria de se tornar um representante da monarquia. Em primeiro lugar, ele fecharia a Academia das Belas Artes e, nesta afirmação, pode-se perceber o rancor do pintor que, como se disse ao início do capítulo, perdeu a bolsa de estudo depois de um aceso debate com o embaixador republicano Chagas. Em segundo lugar, ele gostaria de assumir a direção dos museus: neste ponto da carta, Sá-Carneiro fala a Pessoa de outro quadro de Santa-Rita que, mais uma vez, ele não viu: o título do quadro é “Portugal”, e está cheio de detalhes e referências ao seu país, como a figura dum pescador, mas o detalhe mais relevante e que imediatamente captura o olhar dos espectadores é a bandeira monárquica. Como diz Mário, este seria um verdadeiro escândalo, já que nesta época em Portugal havia a República Democrática

²¹⁷ Ivi, pp. 51 - 52.

Portuguesa, que durou até 1926, ano em que houve o golpe de estado que levou ao regime do Estado Novo de António de Oliveira de Salazar. Finalmente, Sá-Carneiro conclui a carta dizendo a Pessoa que Santa-Rita lhe parece um caso curioso de uma pessoa “que *se perde* na ânsia do triunfo”, e pede-lhe a sua opinião.

Na última carta de 1912, a de 31 de dezembro, Mário, em resposta a uma carta do amigo, responde assim:

Respeitadamente ao Santa-Rita a minha opinião difere muito da sua e da do Veiga Simões. Não me parece um caso de Hospital mas – vai talvez pasmar – um caso de Limoeiro... Pequenas janelas abertas na sua vida, nos seus pensamentos, fazem-me ver unicamente: hipocrisia, mentira, egoísmo e cálculo cujo somatório é este: todos os meios são bons para se chegar ao fim. No entanto creio que foi pouco feliz na escolha desses meios: o cubismo e a monarquia... É na verdade uma personagem interessante, mas lamentável e desprezível.²¹⁸

Como se pode compreender, à medida que continua a sua frequentação com o pintor, Sá-Carneiro descreve-o como uma pessoa na qual não se pode confiar porque está interessada somente nos seus objetivos e, como deixam entender as palavras do autor, seria capaz de qualquer coisa para alcançá-los.

O interessante é que também o pintor manifesta uma atitude conflitual em relação a Sá-Carneiro: de facto, na carta de 7 de janeiro de 1913, Mário queixa-se a Fernando, dizendo-lhe que Santa-Rita tem a pretensão de lecioná-lo sobre o que deveria ser um artista. Em particular, Santa-Rita afirma que uma das características principais do artista é o entusiasmo e, na verdade, considera-se uma “Criatura de raça”;²¹⁹ pelo contrário, repreende Sá-Carneiro dizendo-lhe que é uma pessoa demasiado racional e desprovida daquele impulso que permitiria o desenvolvimento e o conseqüente nascimento das ideias artísticas. Nesta altura, Sá-Carneiro escreve que não vê o pintor há 15 dias, mas quer afastar-se dele o mais rapidamente possível.

Como afirma Ermelinda Ferreira, a relação entre Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor assemelha-se a um autorretrato em duplo, da qual surge uma “repulsão entre polos idênticos” que, apesar das dificuldades de carácter e ao contrário dos outros membros da Geração de “Orpheu”, permitiu uma sintonia e um intercâmbio concreto de opiniões e propósitos estéticos.²²⁰

²¹⁸ Ivi, p. 56.

²¹⁹ Ivi, p. 60.

²²⁰ E. Ferreira, “Auto-retrato em duplo: Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor”, in *Revista SemeaR 4*, PUC-Rio, Cátedra, 2015.

Ainda na carta de 10 de março de 1913, Mário fala a Pessoa do Cubismo e parece cada vez mais interessado nesta corrente pictórica. No que respeita à sua relação com o pintor, lê-se:

O quadro do *ruído* existe. Tenho-o mesmo no meu quarto aonde ele outro-dia o deixou p[ar]a o mandar emoldurar oferecido ao Homem Cristo, Filho. Pormenor curioso: o Santa-Rita reconheceu imediatamente que se tratava duma obra do Picabia. Disse até q[ue] ia mostrar a coisa ao seu autor para este mover um processo à revista. É claro que isto tudo são faroleiras... No entanto, confesso-lhe, meu caro Pessoa, que *sem estar doido*, eu acredito no cubismo. Quero dizer: acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados. Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas – antes, interpretar *um sonho, um som, um estado de alma, uma desolação do ar*, etc. Simplesmente levados a exageros de escola, lutando com as dificuldades duma ânsia que, se fosse satisfeita, seria genial, as suas obras derrotam, espantam, fazem rir os levianos.²²¹

Neste trecho é possível destacar alguns dados importantes: primeiramente, Sá-Carneiro compreende que Santa-Rita, apesar dos seus assuntos poucos credíveis, realmente pintou o quadro do “ruído” e, desta vez, Mário pode vê-lo com os seus olhos porque está no seu quarto; depois, Santa-Rita revela-se um grande conhecedor do Cubismo porque consegue reconhecer imediatamente, na página da revista *Teatro*, a caricatura da sua obra feita pelo pintor vanguardista Francis Picabia. A este propósito, Alfredo Margarido argumenta que isso “mostra que o pintor frequentava não só as galerias mas os *ateliers*, pois de outra forma não estaria tão bem informado a respeito da pintura de uns e de outros”.²²² Por último, um aspeto interessante que é preciso sublinhar é a posição de Sá-Carneiro relativamente ao Cubismo: através das suas palavras, defende os autores cubistas, dizendo que não estão loucos e faz também uma comparação com Mallarmé, o qual realizou obras que, embora sejam estranhas, todos conseguem compreender “porque o artista foi genial e realizou a sua intenção”.²²³

Na mesma carta, Mário continua a defender os cubistas, escrevendo que acredita nas suas intenções: através dos seus quadros, os cubistas, assim como Mallarmé ou Edgar

http://www.lettas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_15.html, acedido a 10 de janeiro de 2021.

²²¹ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 96.

²²² A. Margarido, “O Cubismo apaixonado de Mário de Sá-Carneiro”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n°117/118, 1990, p. 94. <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>, acedido a 10 de janeiro de 2021.

²²³ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 96.

Allan Poe, querem realizar uma obra artística mas “não realizaram aquilo que pretendem”, razão pela qual são considerados *blagueurs* por outros intelectuais da época.

Outra carta que se pode inserir na secção “santarritana” é a de 25 de março de 1913, onde Sá-Carneiro escreve:

É m[ui]to verdadeiro e lúcido o q[ue] você diz acerca do cubismo. Plenamente de acordo. Desse Amadeo Cardozo tenho ouvido falar m[ui]to elogiosamente ao Santa-Rita e vi uns quadros dele, sem importância e disparatados no Salão de Outono. Tratava-se duma turbamulta de bonecos – era um inferno, um purgatório ou qualquer coisa assim. Sei que é um tipo *blagueur, snob, vaidoso, intolerável, etc. etc.*²²⁴

Nesta carta aparece o nome de outro pintor português que foi uma figura fundamental no contexto vanguardista, ou seja, Amadeo de Souza-Cardoso. Como explicam os editores de *Em ouro e Alma*, este pintor esteve em Paris em 1906 e foi objeto de muitas polémicas por causa de três obras cubistas que apresentou no X Salão de Outono em 1912.²²⁵

Mário de Sá-Carneiro afirma que não conhece pessoalmente este pintor, mas só através das palavras de Santa-Rita que, mais uma vez, se revela o mediador entre o autor e a corrente pictórica cubista; aliás, Mário diz ao amigo que também Amadeo de Souza-Cardoso tem um carácter semelhante ao de Santa-Rita, traço que parece estar em comum com os cubistas. Daqui resulta que a atitude de Sá-Carneiro em relação ao Cubismo é muito controversa já que, por um lado, ele diz que entende os pintores cubistas mas, por outro lado, condena-os pelas suas maneiras bizarras e insuportáveis.

A este propósito, a análise de Alfredo Margarido pode ajudar-nos: na verdade, o Cubismo não foi aceite em Portugal e o próprio Pessoa o rejeita, embora não seja possível ler diretamente as suas palavras pela falta das cartas em resposta a Sá-Carneiro. Todavia, é possível reconstruir o seu pensamento porque, noutra carta escrita por Mário, fala-lhe quase como se “soubesse que o poeta da “Ode Marítima” iria reagir criticamente, negativamente”.²²⁶ Apesar destas conjeturas, a corrente pictórica do Cubismo não foi compreendida pelos portugueses e não teve outros representantes do nível de Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardos, mas, sem dúvida, conseguiu chegar de Paris a Lisboa graças à correspondência de Mário de Sá-Carneiro e aos seus relatórios sobre a

²²⁴ Ivi, p. 118.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ A. Margarido, *op. cit.*, p. 94.

frequentação com Santa-Rita, os quais contribuíram para inserir Portugal no cenário europeu. Como diz Margarido:

Neste quadro, Mário de Sá-Carneiro continua a ser um pioneiro, pois que a aceitação submissa da condenação pronunciada por Fernando Pessoa não passa de uma operação destinada a agradar o poeta da “Ode Marítima”. Na verdade, Sá-Carneiro nunca renunciou à sua profunda paixão pelo Cubismo. De resto, continua sempre atado à relação com Santa-Rita a quem lê *O Homem dos Sonhos*, que o pintor classifica imediatamente como uma obra cubista [...]. Não se pode dizer que Santa-Rita fosse amável, mas tinha a vantagem formidável de obrigar o outro a entrar cada vez mais profundamente no espaço do Cubismo, a ponto de o seu próprio sistema classificatório se orientar nesse sentido.²²⁷

Mais uma vez, Mário de Sá-Carneiro revela-se um importante mediador das novas tendências estéticas entre Paris e Lisboa, sem esquecer o papel de Santa-Rita no âmbito da pintura e, especialmente, do Cubismo. Como se disse no segundo capítulo desta tese, apesar de Sá-Carneiro não ter uma verdadeira e real adesão à corrente pictórica, quis conhecê-la e, como sublinha Ferreira, a sua aproximação a Santa-Rita deve-se a uma característica importante presente em ambos os autores, ou seja, a supremacia do ego sobre a obra.²²⁸

A temática do egocentrismo sá-carneiriano, em constante busca da perfeição artística e, na maioria das suas obras, projetando-se ele próprio nas suas personagens, encontra-se de certa forma também em Santa-Rita Pintor: efetivamente, as suas afirmações sobre o artista e o significado da arte mencionadas nas cartas anteriores, confirmam este pensamento e contribuem à realização do que Ermelinda Ferreira chama “ekphrasis do invisível”.²²⁹ Do ponto de vista literário, a *ekphrasis* consiste num discurso descritivo cuja propriedade principal é a força da representação visível: Barbara Gori, quanto a Santa-Rita, explica que é possível reconhecer a “ekphrasis do invisível” porque ele realizou “un’opera d’arte che si concretizza non in quadri o disegni o illustrazioni, che il più delle volte rimangono a livello di grandiose idee istantanee, ma nel suo esibizionismo, che lo porta a fare della sua breve vita una continua e vertiginosa avventura”.²³⁰

²²⁷ Ivi, p. 96.

²²⁸ E. Ferreira, *op. cit.*, p. 4.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ B. Gori, “Um tipo fantástico, não deixando no entanto de ser interessante”, in *Futurismo Futurismos*, ed. di Barbara Gori, Roma, Aracne, 2019, p. 251.

Serão precisamente estas atitudes e ideias artísticas do pintor que permitirão a continuidade da relação com Mário, porque “se da una parte irritano Sá-Carneiro, che gli rimprovera una scorretta mancanza di etica e di una profonda immoralità, dall'altra però, e allo stesso tempo, esercitano su di lui un fascino, un richiamo al quale Sá-Carneiro non riesce a sottrarsi”.²³¹

Antes de prosseguir com as outras cartas “santarritanas” relativas à revista *Orpheu*, há que se debruçar sobre a representação que Sá-Carneiro fez do pintor em duas obras: na verdade, para além dos “Poemas Sem Suporte”, Mário dedicou-lhe o conto “O Fixador de Instantes” da recolha *Céu em Fogo* e, sobretudo, fez dele uma cuidadosa representação através da personagem de Gervásio Vila-Nova no romance *A Confissão de Lúcio*.

4.3 Santa-Rita Pintor e “O Fixador de Instantes”

Na carta mencionada no terceiro capítulo, a de 21 de janeiro de 1913, Sá-Carneiro apresenta ao amigo Pessoa o projeto *Céu em Fogo*, que inclui também o conto “O Fixador de Instantes”. A relação com o pintor estabelece-se porque, ao início do conto, se encontra a dedicatória “A Guilherme de Santa-Rita”. Relativamente a este conto, Sá-Carneiro escreve: ““O Fixador de Instantes” é um amoroso do “além” – quer *prolongar* os momentos bons que fixa além do instante em que os viveu; é a história do além-tempo. A sua ideia é, por outro lado, além-humana visto que a gente normal não a pode compreender”.²³²

As temáticas recorrentes neste conto, bem como em todos os outros, são a da arte e a da morte. Na verdade, o conto pode ser dividido em duas partes, a primeira onde se fala da conceção da arte e onde surge a dimensão do *além-tempo* e, a segunda, onde se verifica o homicídio. Relativamente à primeira parte, leia-se:

Tal como a vida. A vida não se pode tactear: é brilho só, imagem fugitiva apenas. Pois o que foi não se pode reproduzir: nem com os mesmos beijos, o mesmo sol, os mesmos estrebuchamentos. E um segredo não se repete [...]. E como erguer o instante, volvê-lo perdurável? De mil formas, como de mil formas o artista de génio executa a sua arte. O artista de génio – não disse: o Deus. O Deus, esse, cria. E assim, tristemente acentuo, se a minha arte edifica a vida, não a sabe entanto viver; O momento dourado, eu posso palpá-lo, revê-lo, tornar a beijá-lo em chama, mas não - ah! mas não! – fazer-lhe brotar outras asas de fogo. Apenas os mais tudo perderam - alma e corpo das

²³¹ *Ibidem*.

²³² M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 71.

horas. Eu, se perdi as almas, tenho os corpos para mais frisantemente as recordar. Embalsamei o instante. Eis tudo.²³³

Graças a este trecho, pode entender-se melhor a dedicatória inicial ao pintor, já que Sá-Carneiro desenvolve uma ideia de arte invisível e intangível, que não se pode tocar ou perceber através dos sentidos humanos, mas que só se pode fixar através do tempo, em particular através dos instantes. Aliás, esta operação apenas pode ser feita pelo artista e, uma vez mais, encontra-se o primado do artista face à gente comum, um aspeto já analisado de Sá-Carneiro e que o aproxima a Santa-Rita: como se pode notar, apesar das diferenças, os dois autores estão ainda ligados através das suas ideias artísticas que, embora de maneiras diferentes, são partilhadas. Isto confirma também o pensamento de Ferreira, segundo a qual o egocentrismo de Santa-Rita e de Sá-Carneiro é superior à obra artística.

Na segunda parte do conto, encontra-se a temática da morte: primeiramente, o protagonista descreve a mulher pela qual se apaixona que, tal como a arte e o tempo, se revela ser uma mulher intangível e, aliás, circundada por um halo de mistério. Na descrição dela encontra-se a simbologia das cores e também a utilização dos sons: é uma bailarina mas quase parece uma criatura divina, que através dos seus movimentos desperta a pulsão sexual do protagonista e que, exatamente como ocorre no conto “Asas”, o transtorna, dado que a sua maneira de bailar é tão bela que o leva a uma sensação de “êxtases de cor e ânsias de harmonia”.²³⁴

Estas sensações de medo e de preocupação estão ligadas sobretudo ao momento da posse, e nesta altura encontra-se a semelhança com outro conto já analisado de Sá-Carneiro, ou seja, *A Novela Romântica*. Bem como Heitor não quer possuir a sua prima Branca, com medo que isso possa destruir a recordação pura da sua infância, o artista deste conto tem medo porque, no momento em que viveria o instante, este seria demasiado áureo do que ele pensava e constituiria a sua derrota. Todavia, ao contrário de Heitor que opta pelo suicídio, o fixador de instantes decide viver o momento da posse mas, depois, age de forma diferente:

²³³ M. de Sá-Carneiro, *Verso e prosa*, ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, pp. 562-563.

²³⁴ Ivi, p. 568.

Quando ela adormeceu, surgira-me enfim a ideia genial. E venci-a! Venci-a!... Primeiro tive medo. Em face da maravilha todos têm medo. Mas depois fui audacioso... Ritualmente, bem lúcido, avancei sobre as rosas desfolhadas... Se ela soubesse havia de me abençoar... Numa ternura a descobri. Houve uma vertigem... Irado, o seu corpo litúrgico platinava-se sombriamente pelo leito fantástico... Um arrepio de beleza se me eternizou... Aconcheguei-lhe as tranças e, de mansinho – não a fosse desmoronar, – cravei-lhe no peito um estilete áureo...²³⁵

Como se pode entender, através do homicídio da bailarina o fixador consegue não só parar o tempo e o momento de glória mas, simultaneamente, ele próprio se torna instante.

A ideia da morte e a da arte encontram-se estreitamente ligadas neste conto e permitem, mais uma vez, estabelecer uma relação entre Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor: como afirma Barbara Gori, eles tendem a exacerbar a vida porque se consideram génios aos quais tudo é concedido, razão pela qual podem infringir as suas regras chegando a realizar também atos imorais como, no caso do fixador, o homicídio da bailarina. Na verdade “sono artisti che, ritenendosi creature superiori, onnipotenti, detentori di un potere assoluto, simile a quello di Dio, sfrontatamente osano violare le leggi fisiche e civili che regolano la natura e la vita dell’uomo”.²³⁶

Todavia, este aspeto, juntamente com a definição aplicada por Ferreira relativamente a estes autores, isto é “auto-retrato em duplo”, pode compreender-se melhor através da personagem Gervásio Vila-Nova.

4.4 Gervásio Vila-Nova: o representante da vanguarda

Como já se disse, o escultor Gervásio Vila-Nova aparece no romance *A Confissão de Lúcio*, logo no início do conto, pouco antes do episódio da “Orgia do Fogo”. Lúcio diz que, depois de ter deixado Lisboa, reencontra Gervásio em Paris e, exatamente como ocorre entre Sá-Carneiro e Santa-Rita, os dois tornam-se companheiros e passam muito tempo na capital. Lúcio descreve este artista da seguinte maneira:

Curiosa personalidade essa de grande artista falido, ou antes, predestinado para a falência [...]. Entanto, coisa bizarra, no seu corpo havia mistério – corpo de esfinge, talvez, em noites de luar. Aquela criatura não se nos gravava na memória pelos seus traços fisionómicos, mas sim pelo seu estranho perfil [...]. Porém, a verdade é que em redor da sua figura havia uma auréola. Gervásio Vila-Nova era aquele que nós olhamos na rua dizendo: ali, deve ir *alguém* [...]. Ao falar-nos, brilhava ainda mais a sua chama. Era um conversador admirável, adorável nos seus erros, nas suas ignorâncias, que sabia defender intensamente, sempre vitorioso; nas suas opiniões revoltantes e

²³⁵ Ivi, pp. 570-571.

²³⁶ B. Gori, *Mário de Sá-Carneiro e l'impossibilità di rinunciare*, cit., p. 32.

belíssimas, nos seus paradoxos, nas suas blagues [...]. Entretanto, se o examinávamos com a nossa inteligência, e não apenas, com a nossa vibratibilidade, logo víamos que, infelizmente, tudo se cifrava nessa auréola, que o seu génio – talvez por demasiado luminoso – se consumiria a si próprio, incapaz de se condensar numa obra – disperso, quebrado – ardido.²³⁷

Não é difícil encontrar as semelhanças entre Gervásio e Santa-Rita, o trecho parece quase uma das cartas escritas por Sá-Carneiro a Pessoa: mais do que o aspeto físico, Lúcio concentra-se na descrição da atitude do escultor, o qual, exatamente como Santa-Rita, se revela um génio mas, ao mesmo tempo, uma personalidade paradoxal e contraditória. Nas linhas seguintes do conto, Lúcio sublinha a admiração de Gervásio pelas novidades do momento, em particular por “uma pseudo escola literária” cujos poetas são selvagens porque “traduziam as suas emoções unicamente em jogo silábico, por onomatopeias raspadas, bizarras: criando mesmo novas palavras que coisa alguma significavam e cuja beleza, segundo eles, residia justamente em não significarem coisa alguma”.²³⁸

Mais uma vez, não é difícil reconhecer nesta escola o Futurismo, que recusa a linguagem tradicional e exalta as palavras em liberdade e, aliás, não é difícil reconhecer a atitude de Santa-Rita que, como se analisou na carta de 2 de dezembro de 1912, afirma ser um experto de literatura mas, no momento em que deveria demonstrar os seus conhecimentos, encontra sempre maneira de não aprofundar os assuntos.

A referência ao pintor torna-se cada vez mais explícita, até chegar a outra característica da personalidade de Gervásio, o egocentrismo. Na verdade, Lúcio conta que, durante uma conversa num restaurante com outros artistas, “quem mais se distinguiu, quem em verdade até exclusivamente falou, foi Gervásio. Nós limitávamo-nos – como acontecia com todos, perante ele, perante a sua intensidade – a ouvir, ou, quando muito, a protestar. Isto é: a dar ensejo para que ele brilhasse...”.²³⁹ Além disso, o escultor afirma que estar em sua companhia é um trabalho difícil dado que não deixa espaço para que o seu interlocutor possa participar com as suas opiniões.

Outro dado que é necessário destacar é a história familiar de Gervásio, que coincide com a de Santa-Rita: ele diz que foi sequestrado por um grupo de mágicos e,

²³⁷ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa, cit.*, pp. 299-300.

²³⁸ *Ivi*, p. 302.

²³⁹ *Ivi*, p. 303.

quando tinha dois anos, foi enviado para uma mulher da qual, talvez, era filho devido a uma troca de berços.

Sem dúvida, a semelhança entre Gervásio Vila Nova e Santa-Rita Pintor revela-se no que respeita à ideia de arte. Leia-se:

Pois Gervásio partia do princípio que o artista não se revelava pelas suas obras, mas sim, unicamente, pela sua personalidade. Queria dizer: ao escultor, no fundo, pouco importava a obra dum artista. Exigia-lhe porém que fosse interessante, genial, no seu aspecto físico, na sua maneira de ser – no seu modo exterior, numa palavra: – Porque isto, meu amigo, de se chamar artista, de se chamar homem de génio, a um patusco obeso como o Balzac, corcovado, aborrecido, e que é vulgar na sua conversa, nas suas opiniões – não está certo; não é justo nem admissível.²⁴⁰

Esta passagem confirma, mais uma vez, o pensamento de Ferreira, segundo a qual um traço comum, seja em Santa-Rita, seja em Sá-Carneiro, é a supremacia do ego sobre a obra artística. Aliás, é preciso sublinhar outro paralelismo entre Santa-Rita Pintor e Gervásio Vila-Nova o qual, depois do conto da “Orgia do Fogo”, desaparece definitivamente do romance, confirmando a presença daquela arte caracterizada pela “ekphrasis do invisível” mencionada por Gori.

Em suma, nesta narrativa, caracterizada pela contínua aparição de duplos do autor, surge a figura de Gervásio Vila Nova, utilizada com um duplo propósito: por um lado, Sá-Carneiro utiliza-o, como explica Gori, porque “ha il compito di rappresentare il tipico atteggiamento dell’artista avanguardista. Ciò di cui infatti l’*Orgia del Fuoco* vuol essere l’esemplificazione è proprio l’Avanguardia”;²⁴¹ por outro lado, como argumenta Mauro Dunder, Gervásio representa também “o incompreendido por um povo de inteligência medíocre, é denotativo da *imagem* de atrasado que o pensador português tem acerca de seu próprio povo”.²⁴² Neste caso, então, Sá-Carneiro utiliza esta personagem num sentido mais amplo, para sublinhar o afastamento do seu país relativamente às novas tendências europeias.

No parágrafo seguinte analisar-se-ão as cartas “santarritanas” relativas à participação de Santa-Rita Pintor na revista *Orpheu*, através das quais se evidenciará a definitiva rutura com Mário de Sá-Carneiro.

²⁴⁰ Ivi, pp. 304 - 305.

²⁴¹ B. Gori, *Tutta la prosa: Principio, La Confessione di Lúcio, Cielo in Fuoco e altri scritti*, cit., p. 26.

²⁴² M. Dunder, “Confissões da sociedade portuguesa: o projeto de *Orpheu* e o início do século XX em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, in *100 Orpheu*, ed. de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita, Porto, Edições Esgotadas, 2016, p. 188.

4.5 Santa-Rita Pintor: colaborador órfico e “inimigo íntimo”

Como já se disse no segundo capítulo, Santa-Rita Pintor colaborou com Sá-Carneiro e Pessoa na revista *Orpheu*. Em particular, no sumário do segundo número da revista pode ler-se a seguinte indicação: “Colaboração especial do futurista SANTA-RITA PINTOR (4 hors-texte duplos)”.²⁴³ A escolha da colaboração do pintor explica-se nas linhas sucessivas:

De princípio, concordara o *comité* redactorial de ORPHEU em não inserir colaboração artística: por isso mesmo se adotou uma capa que o era, brilhante composição do arquitecto José Pacheco. Posteriormente à saída do primeiro número, julgou, porém, o mesmo *comité* que seria interessante inserir em cada número desenhos ou quadros de **um** colaborador, em vista do que decidiu **fixar** a capa, tirando-lhe o carácter artístico e dando-lhe um simples e normal aspecto tipográfico. A realização desta parte do nosso programa começa no número atual com a inserção dos quatro definitivos trabalhos futuristas de Santa-Rita Pintor.²⁴⁴

Como se pode compreender através deste trecho, os quadros de Santa-Rita serão fundamentais para dar à revista um tom vanguardista e para provocar e acentuar a visão escandalosa que ela teve.

Todavia, a relação entre o pintor e Mário de Sá-Carneiro agravar-se-á com o número 3 da revista. Como se disse, o *Orpheu 3*, já pronto e projetado por Sá-Carneiro e Pessoa, nunca será publicado devido à falta de dinheiro de Carlos de Sá-Carneiro, o pai de Mário. Na carta de 13 de setembro de 1915, onde Mário anuncia ao amigo o fim da revista, podem ler-se também algumas palavras sobre o pintor:

Milhares de razões em tudo quanto diz sobre o camarada Rita Pintor. Este cavalheiro enviou-me uma carta que... uma carta em como... olhe: raios o partam! Enfim mostrando-se indignado com você, insultando-o até. Insultos dele porém não ofendem. Assim não me importo de lho dizer. De resto, eu parto do princípio que aos nossos grandes amigos não devemos ocultar nunca o que outros dizem deles. Insultos é claro apenas por você lhe ter dito por enquanto era segredo o n° 3 do *Orfeu*, que não havia dinheiro p[ar]a gravuras, etc. Enfim: ofendido como “dono do *Orfeu*”. A verdade é esta. Vou-lhe escrever uma carta m[ui]to seca dizendo-lhe que o *Orfeu* não se faz – mas, se se fizesse, de facto, não traria gravuras porque *nós* não queríamos.²⁴⁵

Através desta carta, Sá-Carneiro informa o amigo sobre as intenções de Santa-Rita, afirmando que nunca aceitaria as suas decisões relativamente à revista e, sobretudo, o facto de o pintor querer ser reconhecido como “dono” de *Orpheu*, com o mesmo grau

²⁴³ R. Marques, “Orpheu 2”, *op. cit.*, p. 3.

²⁴⁴ Ivi, pp. 5-6.

²⁴⁵ M. de Sá-Carneiro, *Em ouro e alma: correspondência com Fernando Pessoa, cit.*, p. 308.

de Mário e Fernando. Além disso, Mário acrescenta que está disposto a enviar a “carta Rítica” recebida pelo pintor ao amigo; efetivamente, na carta “reencontrada” de 20 de setembro de 1915, Fernando responde agradecendo o amigo das informações sobre o pintor, que ele define, em tom depreciativo, “criatura”,²⁴⁶ revelando mais uma vez a desaprovação em relação ao carácter egocêntrico de Santa-Rita.

A este propósito, o intercâmbio entre Sá-Carneiro e Pessoa é muito denso e permite aos leitores, por um lado, entrar de forma específica no contexto do fim da revista e, por outro lado, graças à intensa correspondência deste período, permite também compreender com atenção as atitudes de Santa-Rita Pintor que, agora, determinam a rutura definitiva com Mário de Sá-Carneiro.

Por exemplo, na carta de 25 de setembro de 1915, Mário afirma que “Santa-Rita “maître” do *Orfeu* acho pior que a morte”²⁴⁷ e, logo depois, encontra-se a referência a Gervásio Vila-Nova que, como afirmará Pessoa num postal de 1 de outubro de 1915, é tão explícita que o pintor não a perdoará porque “Poucos, porém, têm altura suficiente para se saberem títeres animados por ocultas forças; e o Pintor não é desses”.²⁴⁸

Entre as cartas “reencontradas” é interessante a de 25 de setembro de 1915 porque Fernando Pessoa fala ao amigo de uma “questão séria”: ele expõe as suas preocupações porque, dado que a vida da revista terminou, alguns dos seus colaboradores, por exemplo, Luís Montalvor, querem reivindicar a sua posse; igualmente, é o próprio Pessoa a informar Sá-Carneiro sobre as vontades de Santa-Rita:

O Santa-Rita escreveu-me, no dia 19, dizendo que quer pagar o *Orpheu* 3, de que – já se vê – seria diretor, decidiria o sumário, etc. Perigo redobrado, portanto; mas também perigo improvável, dados os custos da revista. Em todo o caso, você vê bem a dimensão da catástrofe se a artimanha santa-ritesca avançasse, tornando *Orpheu* numa tulha de cubos e de pirâmides. Apressei-me a ir registrar o nome da revista, antes que Santa-Rita, Montalvor & C.º o roubem.²⁴⁹

Neste trecho surge a preocupação de Pessoa relativamente ao facto de, se Santa-Rita se tornar dono da revista, ela assumir uma dimensão demasiado cubista e, como se disse, apesar de Sá-Carneiro ter informado Pessoa e lhe ter dado alguns conhecimentos mais profundos da corrente pictórica, Pessoa não a apreciava. Na mesma carta, Pessoa

²⁴⁶ P. Eiras, *Cartas reencontradas de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro, cit.*, p. 56.

²⁴⁷ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 386.

²⁴⁸ P. Eiras, *op. cit.*, p. 62.

²⁴⁹ Ivi, p. 58.

acrescenta a resposta que deu ao pintor, destacando que, acima de tudo, “A revista *Orpheu* representa uma determinada corrente, a cuja testa estão o Mário de Sá-Carneiro e eu”²⁵⁰ e, depois, que a revista está aparentemente morta e nunca pode acabar. Finalmente, no caso em que exista a possibilidade da sua continuação concreta, a revista assumiria uma dimensão sensacionista.

A esta carta, Mário responderá com a de 2 de outubro de 1915 na qual, sobre a questão do financiamento pelo pintor, se pode ler:

O Santa-Rita deveras é um grande maçador. Estou farto de o aturar aqui com a questão do *Orfeu* [...]. Ele só tem interesse em publicar os seus bonecos e do Picasso. Em primeiro lugar isto é uma chuchadeira pois eu não creio de forma alguma q[ue] o Santa-Rita vá a pagar o *Orfeu* mesmo p[ar]a publicar os seus bonecos: tanto mais q[ue] o conheço bem em questões de dinheiro [...]. Olhe, continuo a dizer-lhe q[ue] sim e mais que também – que se entenda com você: que eu não quero fazer o *Orfeu* – e que ele é meu e de você, *unicamente*.²⁵¹

As intenções de Sá-Carneiro estão claras e partilhadas por Pessoa: a revista não tem que passar pelas mãos do pintor, cujos interesses são rigorosamente pessoais e, novamente, refletem a sua atitude egocêntrica e de pessoa interessada somente em si mesma. Na verdade, o seu objetivo seria transformar *Orpheu* numa revista artística, na qual apareceriam só os seus quadros e os de Picasso, definidos em tom depreciativo “bonecos”. As linhas sucessivas revelam toda a exasperação de Mário que, cansado de suportar Santa-Rita, escreve ao amigo que “mande-o p[ar]a o diabo”.²⁵²

Na carta “reencontrada” de 9 de outubro de 1915, Pessoa informa o amigo sobre uma “matéria grave”:²⁵³ na verdade, diz que Santa-Rita quer publicar uma nova revista, chamada 3, pela qual pede também a colaboração de Mário e Fernando. Pessoa explica ao amigo as razões da escolha do nome mas a única verdade é que Santa-Rita, tendo em conta a impossibilidade de publicar o terceiro número de *Orpheu*, está tentando roubá-lo, como se pode perceber pela escolha do nome.

Todavia, Pessoa diz a Sá-Carneiro que, apesar da evidente semelhança do nome e da evidente tentativa de roubo de Santa-Rita, eles não lhe podem impedir a publicação desta nova revista: caso o pintor realize o seu projeto, podem colaborar com ele ou podem

²⁵⁰ Ivi, p. 59.

²⁵¹ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 392.

²⁵² Ivi, p. 393.

²⁵³ P. Eiras, *op. cit.*, p. 66.

pedir a colaboração dos outros artistas órficos na escrita duma declaração formal como forma de protesto.

Uma vez recebida a notícia, Sá-Carneiro pede a Pessoa para observar todas as atitudes do pintor relativamente ao assunto, já que “Com o Santa-Rita todo o cuidado é pouco: tome a máxima cautela, ele há de por força querer falsificar o *Orfeu*”.²⁵⁴ Mário exorta repetidamente o amigo a prestar atenção ao pintor porque, se ele conseguisse publicar a sua revista 3, ela sem nenhuma razão poderia substituir *Orpheu*, cuja individualidade deve ser mantida ao longo dos anos.

Sem dúvida, a carta que marca a definitiva rutura entre Santa-Rita Pintor e Mário de Sá-Carneiro é a de 18 de outubro de 1915. Aqui, Mário escreve ao amigo que Santa-Rita é absolutamente o seu “inimigo íntimo”, o qual não aceitou a representação da personagem de Gervásio Vila-Nova no romance *A Confissão de Lúcio* e, aliás, não perdoa Mário por algumas “pequeninas coisas” ocorridas durante a estadia parisiense. Leia-se:

Pelo q[ue] diz respeito ao Pintor, tão montado contra mim como contra você. E o q[ue] ele acima de tudo nos não pode perdoar é a “Estrela”, que o seu génio falido se vê obrigado – entanto, por ser génio falido – a reconhecer-nos. E isto já é ser, hein?, benévolo p[ar]a com o Pintor. De resto a minha vitória é íntegra pois nem um ou outro me prejudicam ou amofinam [...]. Se a malandrice for flagrante, se fizerem um n.º 3 do *Orfeu*, por minha parte farei publicar no *Século* uma declaração sucinta – três linhas – que no entanto porá tudo em pratos limpos [...]. Raios os partam, em todo o caso.²⁵⁵

Também neste trecho se percebe a intolerância de Mário relativamente a Santa-Rita, que insiste na posse de *Orpheu* e concorda com Pessoa sobre a possibilidade de fazer uma declaração que comprove o facto de o pintor não ser um dos donos da revista.

Finalmente, na carta “reencontrada” de 29 de outubro de 1915, Fernando Pessoa informa Sá-Carneiro sobre a definitiva renúncia de Santa-Rita à revista. Em particular, Pessoa explica-lhe que a decisão do pintor se deve ao facto de ele querer “salvar a face: diz que não vale a pena investir o seu génio a educar Lisboa, que reservará o futurismo para uma geração mais digna”,²⁵⁶ claramente, segundo Pessoa esta explicação é somente um pretexto, por trás do qual Santa-Rita tenta esconder as suas verdadeiras intenções, ou seja, copiar e roubar *Orpheu*, tornando-se seu dono. Todavia, as palavras sucessivas de Pessoa são muito importantes porque, continua a considerar Santa-Rita uma

²⁵⁴ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 399.

²⁵⁵ *Ivi*, pp. 402-402.

²⁵⁶ P. Eiras, *op. cit.*, p. 76.

“sensibilidade interessante”, mas em termos “patológicos”: na verdade, Fernando Pessoa afirma admirar a forte atitude do pintor, seja no contexto literário, seja no contexto político e, aliás, diz que revê em si mesmo algumas dessas atitudes.

Depois, Pessoa parece justificar o carácter do pintor, o qual, como ele e Sá-Carneiro, pertence “a uma geração que, recebendo dos nossos maiores os ídolos já quebrados, não achamos, porém, com que atravessar o deserto das nossas almas”.²⁵⁷

Em outra carta “reencontrada”, a de 1-2 de novembro de 1915, Pessoa fala a Sá-Carneiro do projeto de Raul Leal, o qual está escrevendo um livro que inclui “artistas plásticos contemporâneos” e, entre eles, destaca-se Santa-Rita Pintor, considerado por Leal o principal representante do Futurismo. Mais uma vez, este assunto salienta o egocentrismo desenfreado de Santa-Rita que tenta encontrar qualquer modo para obter fama: embora Pessoa esteja convencido de que Raul Leal seja manipulado pelo pintor, escreve a Sá-Carneiro “Deixemos portanto que o Pintor tenha a sua hora de sucesso e de barulho”.²⁵⁸

A esta carta Sá-Carneiro responderá com as de 3 e de 5 de novembro de 1915, onde não poupará outras designações depreciativas sobre Santa-Rita, chamando-o “mestre Rita Chefe de nós”,²⁵⁹ “picaresco”²⁶⁰ e dotado de um “lepidopterismo numa criatura entretanto, creio de muito valor *profissional*”.²⁶¹

O que é interessante é que, apesar dessas divergências, como faz notar Barbara Gori, Sá-Carneiro continua a procurar o pintor até poucos dias antes do seu suicídio, como escreve na carta de 18 de abril de 1916 a Pessoa. A relação de Mário com Santa-Rita, que surge e é compreensível através da correspondência com Pessoa, tem um papel fundamental, por algumas razões explicadas por Gori:

Un rapporto problematico e controverso, quindi, quello tra Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, ma estremamente utile e importante soprattutto per Sá-Carneiro che, proprio grazie a Santa-Rita Pintor, entra in contatto e conosce più da vicino quelle che, al tempo, sono considerate le due correnti avanguardiste più significative — il Cubismo e il Futurismo — l’influenza delle quali è evidente nell’opera letteraria sacarneiriana che è essenzialmente pittorica, con un linguaggio aggettivale che ruota fortemente intorno alla retorica del colore e che fa di lui il poeta il cui senso del colore è uno dei più intensi tra gli uomini di lettere del suo tempo.²⁶²

²⁵⁷ Ivi, p. 77.

²⁵⁸ Ivi, p. 81.

²⁵⁹ M. de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 410.

²⁶⁰ Ivi, p. 413.

²⁶¹ Ivi, p.414.

²⁶² B. Gori, “Um tipo fantástico, não deixando no entanto de ser interessante”, *cit.*, p. 255.

Além disso, Gori acrescenta que as diferenças entre os dois autores são evidentes também no que respeita ao aspeto exterior: na verdade, como se disse no terceiro capítulo, Sá-Carneiro era um homem obeso, enquanto Santa-Rita era magro e esguio.²⁶³

A análise da secção “santarritana” feita neste capítulo tem como objetivo pôr em relevo a importância desta relação, graças à qual seja Mário Sá-Carneiro seja Santa-Rita Pintor se confirmam dois representantes importantes do Modernismo português do mesmo nível de Fernando Pessoa. O estudo de Barbara Gori também defende esta tese, dado que eles são “Due artisti diversi che lasciano due incognite simili: un suicidio e un’opera ridotta in cenere [...]. Come se i nostri due giovani artisti avessero già previsto che il futuro non sarebbe stato altro che un muro contro il quale ogni senso sarebbe andato a sbattere, infrangendosi, e intuito che, oltre il blu di quel cielo “nuovo”, non ci sarebbero state vere certezze”.²⁶⁴

Acerca de Santa-Rita Pintor, as cartas analisadas confirmam o facto de ele aderir concretamente ao Futurismo, contrariamente a Sá-Carneiro e Pessoa, estiveram mais ligados àquela ideia de “sutura” típica de *Orpheu*; apesar disto, como explica Sandra Leandro, o pintor foi uma “Personalidade fascinante cuja aparência e magreza de galgo sublinhavam a sua singularidade, deslocando uma palavra no tempo poderia dizer que era um *performer* permanente”.²⁶⁵

Em conclusão, podemos dizer que Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor representam duas faces da mesma moeda: a sua obra artística e pictórica, sem dúvida, orientou Portugal numa dimensão mais moderna, aproximando-o aos outros países da Europa; mas, ao mesmo tempo, eles conseguiram dar-lhe um aspeto específico e particular, contribuindo, de facto, ao desenvolvimento do primeiro Modernismo.

De acordo com Dionísio Vila Maior, podemos afirmar que seja Sá-Carneiro seja Santa-Rita Pintor levaram a cabo um discurso que era, por um lado, de “continuação” e de “sutura”, como revela a obra do primeiro que, especialmente na primeira fase, apresenta um legado simbolista e, por outro lado, um “discurso de ruptura”, como revela a obra do segundo, e que implica também a noção de “discurso bifocal”, quer dizer:

²⁶³ Ivi, p. 257.

²⁶⁴ Ivi, pp. 259-260.

²⁶⁵ S. Leandro, “Ode satírica + comédia dinâmica em suporte móveis x Narcisos intermédios = o sorriso do Desenho no tempo de *Orpheu* e tudo”, in *100 Orpheu*, ed. de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita, Porto, Edições Esgotadas, 2016, p. 406.

“enquanto discurso fortemente marcado, é certo, por uma inserção social - o que nos leva a afastar qualquer leitura de índole imanentista –, mas também enquanto discurso de libertação de modelos históricos”.²⁶⁶

²⁶⁶ D. Vila Maior, *Introdução ao Modernismo*, *cit.*, p. 196.

CONCLUSÃO

Esta tese tem como objetivo aprofundar a figura de Mário de Sá-Carneiro, utilizando as cartas escritas ao seu “amigo de alma” Fernando Pessoa. A decisão de as usar como instrumento de trabalho deve-se ao facto de, como se disse no primeiro capítulo da tese, a correspondência revelar os traços mais íntimos de quem escreve: em todas as cartas, a dimensão das paixões revela-se eficaz porque permite compreender melhor os aspetos mais profundos de Mário de Sá-Carneiro que, embora surjam também através das suas obras, são evidentes graças à narração subjetiva e pessoal dos acontecimentos.

A amizade com Fernando Pessoa, entendida quase como um laço familiar, permite entrar no espírito complexo e fascinante de Mário de Sá-Carneiro: como é sabido, o autor era uma pessoa muito tímida, mas a confiança no amigo levou-o a abrir-se, revelando cada vez mais o seu mundo interior. Apesar do seu carácter fechado e das suas inseguranças, a tese põe em relevo o facto de Sá-Carneiro ser um jovem corajoso: é preciso salientar que a sua mudança para a capital francesa, movido pela vontade de conhecer as novas tendências da época, ocorreu quando ele tinha 22 anos apenas e, justamente como acontece hoje em dia, o facto de um jovem deixar o seu país e a sua família para seguir as suas aspirações, não é uma decisão simples, dado que implica um certo nível de maturidade e uma capacidade de se adaptar às novas circunstâncias. Mário de Sá-Carneiro decidiu tomar esta decisão e talvez, sem a sua mediação, Portugal nunca tivesse conhecido os movimentos vanguardistas ou tivesse entrado, do ponto de vista artístico e literário, no contexto europeu.

Aliás, as cartas fazem com que os leitores entrem não só nos factos contados, mas também nos espaços, graças às precisas descrições dos lugares parisienses ou espanhóis feitas pelo autor, quase como se, fechando os olhos, pudessem caminhar por aquelas ruas, pelos *boulevards*, ou visitar os salões junto a ele.

Relativamente às ideias artísticas e literárias, as cartas revelam a evolução da obra do autor, situando Sá-Carneiro numa posição de absoluta modernidade: na verdade, ele consegue alcançar os objetivos fixados pela revista *Orpheu*, mantendo a ligação com a tradição anterior e, ao mesmo tempo, abrindo-se às novas tendências literárias da sua época. Os quatro poemas analisados no segundo capítulo desta tese, ou seja, “*Distante melodia*”, “*Apoteose*”, “*Taciturno*” e “*Manucure*”, foram escolhidos quer porque

sublinham os conceitos de “sutura” e de “rutura”, quer porque fazem de Sá-Carneiro um bom representante do primeiro Modernismo português, em paridade de importância com Fernando Pessoa.

Outro aspeto interessante que emerge desta correspondência é a comparação de Mário de Sá-Carneiro e do amigo Fernando Pessoa: este último tornou-se famoso sobretudo pela heteronímia, tema que se encontra nas cartas e que influencia Sá-Carneiro. Pode-se dizer que, enquanto a heteronímia foi a característica distintiva de Pessoa, a de Sá-Carneiro foi o duplo, um aspeto que não é fácil de estudar no autor: contrariamente a Pessoa, que fornece uma explicação acerca dos seus heterónimos e que os distingue na sua produção, em Sá-Carneiro o limite entre “homem real” e personagem é sempre lábil, como mostra a análise feita no terceiro capítulo. No entanto, é exatamente esta temática que o torna um dos principais representantes da modernidade. Na verdade, além da abordagem psicológica, o terceiro capítulo mostra que o duplo assume características específicas em Mário de Sá-Carneiro, não se limitando apenas ao contraste entre vida e obra artística mas indo além delas: chamado pelo amigo “génio na arte”, Sá-Carneiro consegue representar as novas tendências artísticas e literárias dando-lhes um toque original porque, de acordo com Barbara Gori, ele realiza uma reformulação e uma adaptação “à realidade social, histórica, cultural e artística sua e do seu país, dando assim vida a uma obra única no seu género”.²⁶⁷

O último capítulo recupera o duplo e aprofunda esta temática através da análise das cartas relativas à relação ambígua com Santa-Rita Pintor, outro autor que merece uma consideração maior no cenário do Modernismo português: na verdade, a secção “santarritana” confirma o papel de mediador que Sá-Carneiro teve, o qual conseguiu entrar pessoalmente no contexto da modernidade, mas, ao mesmo tempo, fez com que também o seu país entrasse nele.

Em conclusão, esta tese pretende ser um aprofundamento de Mário de Sá-Carneiro, utilizando algumas das suas obras, que já foram largamente estudadas e analisadas, mas sobretudo as suas cartas que, pela complexidade e pelas temáticas que contêm, podem ser consideradas outra obra do autor. É verdade que, quando se fala em Modernismo português, a referência a Fernando Pessoa é inevitável mas, de acordo com

²⁶⁷ B. Gori, “A relação arte-vida na primeira produção em prosa de Mário de Sá-Carneiro”, in *Quando eu morrer batam em latas: Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, ed. de Giorgio De Marchis, Lisboa, Arranha-céus, 2018, p. 119.

Giorgio de Marchis, “Para compreender a grandeza de Mário de Sá-Carneiro, sugiro um exercício de imaginação: pensar uma história da literatura portuguesa que se limite apenas aos primeiros 26 anos de todos os seus autores”.²⁶⁸

²⁶⁸ G. de Marchis, “Introdução”, in *Quando eu morrer batam em latas: Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, ed. de Giorgio De Marchis, Lisboa, Arranha-céus, 2018, p. 9.

BIBLIOGRAFIA

ABBATI, Orietta, “«Meus olhos ungidos de Novo»: *Manucure* de Mário de Sá-Carneiro, poema órfico de Vanguarda, «apesar de blague?»”, in *100 Orpheu*, ed. de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita, Porto, Edições Esgotadas, 2016, pp. 15-26.

BARROSO, Eduardo Paz, “A estética de *Orpheu* e a evidência de vanguarda”, in *Orpheu e o Modernismo português: livro do colóquio*, Lisboa, Fundação Eng. António de Almeida, 2016, pp. 47-54.

BONIFAZI, Neuro, *Il genere letterario: dall’epistolare all’autobiografico, dal lirico al narrativo e al teatrale*, Ravenna, Longo, 1987.

CABRAL, Fernando Martins, “A loucura e o génio de *Orpheu*”, in *100 Orpheu*, ed. de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita, Porto, Edições Esgotadas, 2016, pp. 475-487.

CARDOSO, Paulo, *Fernando Pessoa. L’astrologo*, ed. di Jerónimo Pizarro e Romana Petri, Roma, Cavallo di Ferro, 2012.

DUNDER, Mauro, “Confissões da sociedade portuguesa: o projeto de *Orpheu* e o início do século XX em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, in *100 Orpheu*, ed. de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita, Porto, Edições Esgotadas, 2016, pp. 179-190.

EIRAS, Pedro, *Cartas reencontradas de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2016.

FAIOLA, Simonetta, “La letteratura epistolare”, in *Letteratura europea*, ed. di Piero Boitani e Massimo Fusillo, Torino, Utet, 2014, Vol. II: Generi letterari, pp. 425-439.

FRANÇA, José-Augusto, “Guilherme Pobre”, in *100 Orpheu*, ed. de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita, Porto, Edições Esgotadas, 2016, pp. 245-258.

GORI, Barbara, *Tutta la prosa: Principio, La Confessione di Lúcio, Cielo in fuoco e altri scritti*, Padova, CLEUP, 2013.

GORI, Barbara, “A relação arte-vida na primeira produção em prosa de Mário de Sá-Carneiro”, in *Quando eu morrer batam em latas: Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, ed. de Giorgio De Marchis, Lisboa, Arranha-céus, 2018, pp. 117-126.

GORI, Barbara, *Futurismo Futurismos*, Roma, Aracne, 2019.

GORI, Barbara, *Mário de Sá-Carneiro e l’impossibilità di rinunciare: studio sulla prosa*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

GORI, Barbara, “Um tipo fantástico, não deixando no entanto de ser interessante”, in *Futurismo Futurismos*, ed. di Barbara Gori, Roma, Aracne, 2019, pp. 241-260.

LEANDRO, Sandra, “Ode satírica + comédia dinâmica em suporte móveis x Narcisos intermédios = o sorriso do Desenho no tempo de *Orpheu* e tudo”, in *100 Orpheu*, ed. de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita, Porto, Edições Esgotadas, 2016, pp. 401-416.

LEÃO, Isabel Ponce de, “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua”, in *Orpheu e o Modernismo português: livro do colóquio*, Lisboa, Fundação Eng. António de Almeida, 2016, pp. 37-46.

LOURENÇO, Eduardo, cit. in VILA MAIOR, Dionísio, *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Almedina, 1996, pp. 109-111.

MARCHIS, Giorgio De, “Introdução”, in *Quando eu morrer batam em latas: Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, ed. de Giorgio De Marchis, Lisboa, Arranha-céus, 2018, pp. 9-13.

PAVEL, Thomas G., “Il romanzo alla ricerca di se stesso”, in *Il romanzo. Le forme*, ed. di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 1950, Vol. II, pp. 47-48.

PAVEL, Thomas G., *Le vite del romanzo*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

PIEIDADE, Ana Nascimento, “*Orpheu* ou «a única ponte entre Portugal e a Europa»”, in *100 Orpheu*, ed. de Dionísio Vila Maior e Annabela Rita, Porto, Edições Esgotadas, 2016, pp. 547-554.

PLANTÈ, Christine, “Deviazioni della lettera”, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, ed. di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 1950, Vol. IV, pp. 213-235.

ROUSSET, Jean, *Forma e significato: Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976.

RUEDA, Ana, *Cartas sin lacrar: La novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Verso e Prosa*, ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Em ouro e alma: correspondência com Fernando Pessoa*, ed. de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta da China, 2015.

SARAIVA, Arnaldo, “O mito do *Orpheu*”, in *Orpheu e o Modernismo português: livro do colóquio*, Lisboa, Fundação Eng. António de Almeida, 2016, pp. 21-36.

TERZOLI, Maria Antonietta, “Strategie narrative e finzione nel romanzo epistolare”, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, ed. di Simona Costa, Monica Venturini, Pisa, ETS, 2010, Tomo 1, pp. 23-44.

VERSINI, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

VILA MAIOR, Dionísio, *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Almedina, 1996.

VILA MAIOR, Dionísio, “Os Modernistas e a audácia da plenitude”, in *Orpheu e o Modernismo português: livro do colóquio*, Lisboa, Fundação Eng. António de Almeida, 2016, pp. 65-78.

SITIOGRAFIA

ADERALDO, Noemi Elisa, “O simbolismo do fogo em Mário de Sá-Carneiro”, in *Revista de Letras*, Ceará, Universidade Federal, Vol. I n°2 (1978), pp. 29-56.
<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/19367/30042>.

AMARAL, Fernando Pinto Do, “O desejo absoluto. A poesia de Mário de Sá-Carneiro e a lírica portuguesa dos anos 70/80” in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n°117-118 (1990), pp. 237-246.
<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>.

ARAÚJO, Fiorella Ornellas De, *Do duplo à abjeção: Uma leitura de A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, São Paulo, USP, 2009.
https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-24112009-114521/publico/FIORELLA_ORNELLAS_DE_ARAUJO.pdf.

BACARISSE, Pamela, “Mário de Sá-Carneiro: A Imagem da Arte”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n°75 (1983), pp. 40-53.
<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=75&o=s>.

BERNARDES, José Augusto Cardoso, “Mário de Sá-Carneiro: Aqueloutro”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n°117-118 (1990), pp. 163-168.
<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>.

BEUTTENMULLER, Eric, *Mitos, Arquétipos e Visões de Mundo na Obra em Prosa de Mário de Sá-Carneiro*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014.
https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-12052015-122631/publico/2014_EricBeuttenmuller_VOrig.pdf.

CAMPOS, Mária Elvira Brito, “Sá-Carneiro: Vontade de morte, saudade de vida”, in *Anuário de Literatura*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2:21 (2016), pp. 79-88.
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2016v21n2p79/32941>.

DIAS, Elizabeth Martins, “O duplo, a fragmentação, uma residualidade estética complexa”, in *O Jogo de duplos na poesia de Mário de Sá-Carneiro*, Fortaleza, Imprensa Universitária, 2014, pp. 10-13.
http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10307/1/2014_liv_rpontes.pdf.

FERREIRA, Ermelinda, “Auto-retrato em duplo: Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor”, in *Revista SemeaR 4*, PUC-Rio, Cátedra, 2015.

http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_15.html.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo, “Mário de Sá-Carneiro: doença e criatividade”, in *Veredas*, Santiago de Compostela, Associação Internacional de Lusitanistas, nº16 (2011), pp. 71-102.

https://digitalis-dsp.sib.uc.pt/bitstream/10316.2/34513/1/Veredas16_artigo3.pdf.

GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, pp. 7-15.

<https://texsituras.files.wordpress.com/2012/05/modernismovanguardia.pdf>.

JÚDICE, Nuno, “A ideia nacional no período modernista português”, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, Edições Colibri, 9:13 (1996), pp. 323-333.

<http://hdl.handle.net/10362/6928>.

LACERDA, Alberto de, “A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº117-118 (1990), pp. 153-155.

<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>.

LOURENÇO, Eduardo, “Suicidária modernidade” in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº117-118 (1990), pp. 7-12.

<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>.

LOURENÇO, Eduardo, cit. in CABRAL MARTINS, Fernando, “Eduardo Lourenço e a revolução órfica”, in *Revista Estranhar Pessoa*, ed. de Caio Gagliardi e Pedro Sepúlveda, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 6:7 (2019), pp. 47-55.

https://static1.squarespace.com/static/51d2b64ae4b0a433e9c0c726/t/5ca5c2f91905f48ae20f06e4/1554367225674/Martins_Eduardo+Louren%C3%A7o_n6.pdf.

MADEIRA D'ASCENSÃO, Maria José M., “A identidade nacional em Mário de Sá-Carneiro - aspecto pouco conhecido de um poeta desesperado da Pátria”, in *Revista Palavras*, ed. da Associação de Professores de Português, Lisboa, 44-45:3 (2014), pp. 68-81.

<https://core.ac.uk/download/pdf/62707449.pdf>.

MARGARIDO, Alfredo, “O Cubismo apaixonado de Mário de Sá-Carneiro”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº117/118, 1990, pp. 92-103.

<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>.

MARQUES, Ricardo, “Orpheu 2”, in “*Revistas*”, *Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, ed. de Ricardo Marques, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, IELT-FCSH.

http://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu_n_1_web.pdf.

MONTALVOR, Luís de, “Introdução”, in “*Revistas*”, *Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, ed. de Ricardo Marques, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, IELT-FCSH.

http://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu_n_1_web.pdf.

PEREIRA, José Carlos Seabra, “Rei-Lua, Destino Dúbio. Legados finisseculares e versão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n°117-118 (1990), pp. 169-192.

<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>.

PESSOA, Fernando, “Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)”, in *Arquivo Pessoa: Textos de Crítica e Intervenção*, Lisboa, Ática, 1980.

<http://arquivopessoa.net/textos/2968>.

PESSOA, Fernando, “Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935”, in *Arquivo Pessoa: Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, ed. de António Quadros, Lisboa, Publ. Europa-América, 1986.

<http://arquivopessoa.net/textos/3007>.

PESSOA, Fernando, “Carta a Armando Côrtes-Rodrigues - 4 Abr. 1915”, in *Arquivo Pessoa: Cartas de Fernando Pessoa a Armando-Cortes Rodrigues*, ed. de Joel Serrão, Lisboa, Confluência, 1944.

<http://arquivopessoa.net/textos/815>.

PONTES, Roberto, *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*, Fortaleza, Imprensa Universitária, 2014.

http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10307/1/2014_liv_rpontes.pdf.

RÉGIO, José, “Da geração modernista”, in *Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, IELT-FCSH, pp. 1-2.

<https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/33/183?Itemid=>.

ROCHA, Clara, “Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n°117-118 (1990), pp. 156-162.

<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&o=s>.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, “Manucure”, in “*Revistas*”, *Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, ed. de Ricardo Marques, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, IELT-FCSH, pp. 98-107.

http://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu_n_2_web.pdf.

SANTANA, Rafael, “*A Confissão de Lúcio* ou o dandismo como educação às avessas”, in *Via Atlântica*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n°28 (2015), pp. 363-378.

https://www.researchgate.net/publication/291391405_A_Confissao_de_Lucio_ou_o_da_ndismo_como_educacao_as_avessas.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira, “Mário de Sá-Carneiro: indícios de um mito, indícios de um corpo”, in *Anuário de Literatura*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2:21 (2016), pp. 56-78.

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2016v21n2p56/32940>.

VACCARI, Silvia, *La scissione dell'identità. Il doppio come espressione della frammentazione fisica dell'individuo*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2017, pp. 32-65.

<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/12993/837509-1208903.pdf?sequence=2>.

VASCONCELOS, Ricardo, “The Cubist Experimentation of Mário de Sá-Carneiro”, in *Pessoa Plural: Revista de estudos pessoanos*, ed. de Onésimo Almeida, Paulo de Medeiros e Jerónimo Pizarro, San Diego State University, 17:6 (2014), pp. 104-124.

https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue6/PDF/I6A06.pdf.

VILA MAIOR, Dionísio, “Modernismo e indagação identitária”, in *Revista da Anpoll*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 38:1 (2015), pp. 211-223.

<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/849>.

RIASSUNTO IN ITALIANO

Questa tesi analizza la corrispondenza che Mário de Sá-Carneiro ebbe con Fernando Pessoa tra il 1912 e il 1916, anni della sua permanenza nella città di Parigi. Il carteggio rappresenta uno strumento importante perché apre le porte a molte tematiche relative allo studio di questo autore: in primo luogo, è possibile conoscere da vicino il Modernismo portoghese e gli altri movimenti letterari dell'epoca che cominciavano a svilupparsi non solo nella capitale francese, ma anche nel resto d'Europa; in secondo luogo, le lettere permettono di evidenziare l'evoluzione letteraria sia di Mário de Sá-Carneiro sia di Fernando Pessoa, il quale conoscerà, grazie all'amico, la corrente artistica del Cubismo, traducendola in poesia e dando vita all'Intersezionismo.

Questo lavoro nasce dalla curiosità di approfondire la figura di Mário de Sá-Carneiro, un autore che può essere considerato con la stessa importanza di Fernando Pessoa che, tuttavia, continua a rimanere nell'ombra rispetto al suo "amico dell'anima".

La tesi è suddivisa in quattro capitoli. Il primo capitolo costituisce un'introduzione generale alla corrispondenza come genere letterario. Gli altri tre capitoli, nucleo della tesi, riguardano le tematiche principali che emergono dalle lettere, cioè, il legame di Mário de Sá-Carneiro e le avanguardie, la relazione complessa con se stesso e, infine, il suo legame con un altro autore modernista portoghese, Guilherme de Santa-Rita, più conosciuto come Santa-Rita Pintor.

Il primo capitolo analizza la corrispondenza, un genere letterario le cui radici risalgono alla tradizione greco-latina e che raggiunse il suo apice tra il XVII e il XVIII secolo, soprattutto grazie al romanzo epistolare *Pamela* di Samuel Richardson. Questo capitolo analizza anche le tecniche narrative che contribuirono allo sviluppo del genere nel corso degli anni, soprattutto l'uso della prima persona singolare e del tempo presente, che permettono una narrazione soggettiva e mettono in rilievo le emozioni, i sentimenti dell'essere umano e una descrizione attuale della realtà: infatti, saranno questi aspetti che il pubblico dell'epoca esigerà, rifiutando sia la finzione tipica delle narrazioni precedenti sia il fatto che fossero ambientate in luoghi leggendari o lontani dalla quotidianità.

In seguito, si distinguono le varie funzioni e tipologie di lettere, distinzioni che sono importanti per due ragioni: da un lato, servono per evidenziare il fatto che è Sá-Carneiro stesso a stabilire una ripartizione tra le sue lettere, dividendole in "cartas

relatórios”, “cartas de ministério das finanças” o “cartas santarritanas”; dall’altro lato, servono per mostrare il legame tra Mário e Fernando, il quale fu amico, consigliere, correttore di molta della sua produzione letteraria e, nell’ultimo periodo della sua vita, mediatore con il padre per quanto riguarda le richieste di denaro. Attraverso questo capitolo, è possibile entrare direttamente nello scambio epistolare dei due autori, considerato uno scambio univoco per la mancanza di lettere di Pessoa che sono andate perdute ma, allo stesso tempo, un “duetto in cui non si sente che una voce”, dato che il mittente, Sá-Carneiro, scrive senza ricevere le risposte dell’amico che, tuttavia, esistono. Infatti, in tutta la tesi si utilizzano, oltre alle lettere di Sá-Carneiro, le “cartas reencontradas” di Fernando Pessoa, che si rivelano utili per ricostruire meglio gli argomenti di cui parlarono i due autori.

Il secondo capitolo riguarda il legame tra Mário de Sá-Carneiro e le avanguardie. Cominciando dall’inquadramento del contesto storico-culturale, questa seconda parte affronta in modo dettagliato la questione del primo Modernismo portoghese: in particolare, si analizzano i concetti di “modernità” e “avanguardia” fino ad arrivare a definire quali furono le caratteristiche e le intenzioni degli autori che fecero parte della cosiddetta Generazione di “Orpheu” e che crearono l’omonima rivista modernista. Le lettere di questo periodo aiutano a capire che la rivista *Orpheu* non provocò una rottura definitiva con la tradizione del passato, come invece successe per le altre avanguardie dell’epoca, ma rappresentò una “sutura”: infatti, i quattro poemi analizzati in questa parte, “*Distante melodia*”, “*Apoteose*”, “*Taciturno*” e “*Manucure*”, sono stati scelti perché dimostrano l’assoluta modernità dell’autore, il quale riesce a realizzare perfettamente gli obiettivi fissati dalla rivista, mantenendo il legame con la tradizione precedente ma anche aprendosi alle nuove tendenze del tempo. Inoltre, queste lettere sono importanti perché fanno emergere la complessità di Sá-Carneiro, continuamente in bilico tra l’amore e l’odio per se stesso, un aspetto del suo carattere che è continuamente presente nel carteggio e nella sua produzione letteraria, rendendolo portavoce della modernità e poeta rappresentativo del Modernismo portoghese.

La descrizione di Mário de Sá-Carneiro e delle avanguardie serve come anticipazione del terzo capitolo, che analizza la relazione tra Sá-Carneiro e se stesso: a questo punto, è possibile esaminare sia gli stati fisici sia emotivi dell’autore e, nello stesso tempo, la genesi dei suoi progetti letterari. La descrizione storico-culturale fatta nel

capitolo precedente è necessaria per comprendere l'idea di arte e artista dell'autore: si tratta di una situazione che vede l'artista declassato e ai margini della società e che lo porta a rifugiarsi in un'arte "pura" e libera da qualsiasi condizionamento. Questo spazio è definito da Sá-Carneiro "além" e costituisce una dimensione ideale e l'unica dove l'artista può sviluppare pienamente le sue idee: tuttavia, egli si trova davanti ad una contraddizione perché, per poter descrivere la società "lepidóptera" borghese, deve mescolarsi con essa, sperimentando l'impossibilità di separare la realtà dall'arte.

Il binomio vita e arte costituisce un altro aspetto rilevante che conduce ad una delle tematiche più affascinanti e complesse dell'autore, il doppio. Il terzo capitolo cerca di mostrare che la distinzione tra Sá-Carneiro "uomo reale" e Sá-Carneiro "personaggio" è molto labile e, soprattutto, si ritrova non solo nelle sue opere, ma anche nelle lettere inviate all'amico. A questo proposito, emerge anche la comparazione tra Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa: quest'ultimo è diventato famoso soprattutto per l'eteronimia, un tema che è presente nelle lettere e che, in qualche modo, influenza Sá-Carneiro. Si può dire che, mentre la caratteristica di Pessoa è stata l'eteronimia, quella di Sá-Carneiro è stata il doppio, un aspetto che non è facile da studiare ma che, ancora una volta, lo rende uno dei principali rappresentanti della modernità. L'analisi dell'approccio psicologico del terzo capitolo, infatti, rivela che il doppio assume caratteristiche specifiche in Sá-Carneiro, non limitandosi solo al contrasto tra vita e opera artistica ma andando al di là di esso: egli realizza un'opera unica nel suo genere, perché riesce a riformulare e ad adattare le tendenze dell'epoca alla realtà storica, sociale, culturale e artistica del suo paese. La parte finale del capitolo è dedicata alla morte e al suicidio dell'autore, intesa come soluzione finale a tutte le sue sofferenze fisiche, emotive, economiche e alle tematiche sviluppate nei capitoli precedenti.

Il quarto ed ultimo capitolo della tesi, riguarda il legame tra Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, un altro autore importante del Modernismo portoghese, con il quale Mário condivise parte della sua permanenza parigina. Attraverso le lettere, il capitolo cerca di approfondire la figura di Santa-Rita Pintor, il cui contributo alla rivista *Orpheu* permetterà di orientare il Portogallo in un contesto più ampio ed europeo, dato che sarà specialmente grazie al pittore che i portoghesi conosceranno il Cubismo. Inoltre, il capitolo analizza il legame tra Sá-Carneiro e Santa-Rita, che può essere considerato un "autoritratto in doppio": infatti, nonostante le differenze relative alle idee artistiche o

politiche, i due autori risultano legati dall'egocentrismo, o meglio, dal primato dell'ego sull'opera artistica. Questo emerge sia dalle "cartas santarritanas", nelle quali Mário parla a Fernando di questa personalità bizzarra e strana, ma anche da alcune lettere riguardanti la descrizione del pittore in due opere di Sá-Carneiro: il racconto "O Fixador de Instantes" e, soprattutto, il personaggio dello scultore Gervásio Vila-Nova nel romanzo *La Confessione di Lúcio*. Infine, sono importanti le lettere che parlano della partecipazione di Santa-Rita alla rivista *Orpheu*, perché costituiscono una buona parte del carteggio e rappresentano la relazione contraddittoria tra i due autori: infatti, l'impossibilità di realizzazione dell'ultimo numero della rivista rivela la rottura definitiva con Mário de Sá-Carneiro e, contemporaneamente, pone Santa-Rita in una posizione diversa rispetto a Mário e Fernando, dal momento che dimostra il fatto che il pittore, aderendo esplicitamente al Futurismo, pretendeva una rottura definitiva con il passato. Nonostante ciò, le lettere sottolineano ancora una volta l'importanza dell'opera di Mário de Sá-Carneiro e di Santa-Rita Pintor che, così come Pessoa, rivestirono un ruolo fondamentale nello scenario del primo Modernismo portoghese.

La scelta di utilizzare le lettere come strumento principale di questo lavoro si deve al fatto che, come spiegato nel primo capitolo, permettono di evidenziare i tratti più intimi di chi le scrive: la dimensione delle passioni si rivela efficace e consente di comprendere meglio l'opera e la personalità di Sá-Carneiro grazie alla narrazione soggettiva e personale degli avvenimenti. Attraverso il carteggio, i lettori entrano non solo negli avvenimenti raccontati ma anche negli spazi, grazie alle precise descrizioni dei luoghi parigini o spagnoli fatte dall'autore quasi se, chiudendo gli occhi, anch'essi essi potessero camminare per quelle strade, per i *boulevards*, o visitare i caffè e i salotti assieme a lui.

Inoltre, non bisogna dimenticare che l'autore era una persona molto timida ma, la fiducia e il legame quasi familiare stabilito con Pessoa, lo portarono ad aprirsi rivelando sempre di più il suo mondo interiore. Nonostante il suo carattere riservato e le sue insicurezze, la tesi dimostra che Mário de Sá-Carneiro fu un uomo coraggioso: l'autore, spinto dalla volontà di conoscere le nuove tendenze dell'epoca, si trasferì nella capitale francese quando aveva solo 22 anni e, esattamente come succede oggi, il fatto che un giovane lasci il suo paese e la sua famiglia per seguire i suoi sogni e le sue aspirazioni non è una decisione facile, dal momento che richiede una certa maturità e la capacità di sapersi adattare alle nuove circostanze. Mário de Sá-Carneiro prese questa decisione e

forse, senza la sua mediazione, il Portogallo non avrebbe mai conosciuto i movimenti d'avanguardia o sarebbe entrato, dal punto di vista artistico e letterario, nel contesto europeo.

In conclusione, il carteggio di Mário de Sá-Carneiro può essere considerato un'altra opera dell'autore e, sebbene il riferimento a Fernando Pessoa risulti inevitabile quando si parla di Modernismo portoghese, si può dire che, come afferma Giorgio de Marchis, la grandezza di Mário de Sá-Carneiro si può comprendere con un esercizio di immaginazione: pensare alla storia della letteratura portoghese che si limiti ai primi 26 anni di tutti i suoi autori.